SCHRIFTEN ZUR ANGEWANDTEN SEELENKUNDE
HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. SIGM. FREUD
ELFTES HEFT

GIOVANNI SEGANTINI

EIN PSYCHOANALYTISCHER VERSUCH

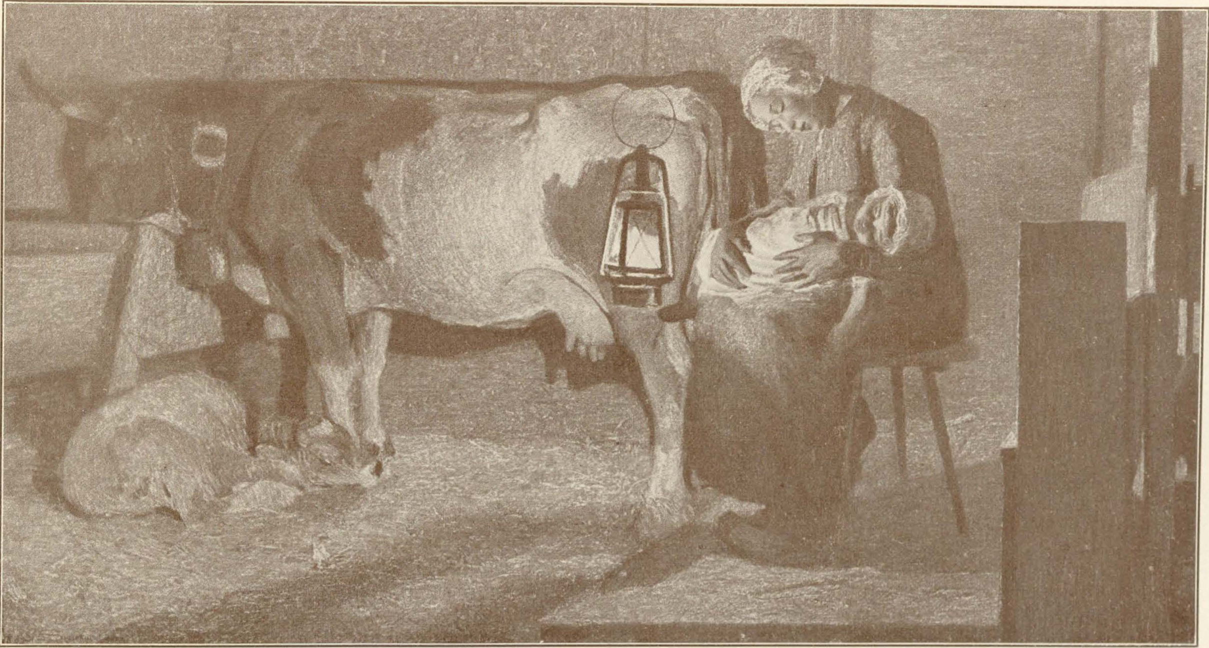
VON

DR. KARL ABRAHAM
ARZT IN BERLIN.

MIT ZWEI BEILAGEN.

LEIPZIG UND WIEN
FRANZ DEUTICKE
1911.

Verlags-Nr. 1850.



Giovanni Segantini, Zwei Mütter.

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.

SCHRIFTEN ZUR ANGEWANDTEN SEELENKUNDE
HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. SIGM. FREUD
ELFTES HEFT

GIOVANNI SEGANTINI

EIN PSYCHOANALYTISCHER VERSUCH

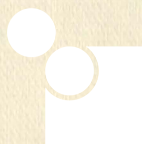
VON

DR. KARL ABRAHAM
ARZT IN BERLIN

MIT ZWEI BEILAGEN

LEIPZIG UND WIEN
FRANZ DEUTICKE
1911

Verlags-Nr. 1850.



K. u. K. Hofbuchdruckerei Karl Prochaska in Teschen.

Vorwort.

Über Giovanni Segantinis Leben und Kunst besitzen wir eine Reihe kleinerer Skizzen und eine große, biographisch-kunstkritische Arbeit von Franz Servaes' Hand. Sie ist in dem monumentalen Segantini-Werk enthalten, das die österreichische Regierung herausgegeben hat, und überdies in einer Volksausgabe erschienen.[1])

Servaes gibt eine nach jeder Richtung ausgezeichnete Charakteristik Segantinis, des Künstlers wie des Menschen. Es kann also nicht die Absicht der vorliegenden Schrift sein, die Schilderungen des genannten Autors zu übertreffen. Sie stellt sich Probleme auf anderem Gebiet: es gilt nicht, die Eigenart Segantinis noch einmal darzustellen, sondern sie psychologisch zu erklären.

Die psychoanalytischen Forschungen S. Freuds und seiner Schule werfen ein neues Licht auf die typischen und individuellen Erscheinungen des Seelenlebens. Ausgehend von der Erforschung des Unbewußten vermochten sie auch über die Gesetze des künstlerischen Schaffens wichtige Aufschlüsse zu erbringen.[2]) Eine der neueren Arbeiten Freuds, betitelt »Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci«, hat — abgesehen von ihren sonstigen Ergebnissen — auch wichtige Einblicke in die künstlerische Individualität dieses Meisters eröffnet. Dagegen ist es bisher nicht unternommen worden, das gesamte Leben und die psychische Eigenart eines bildenden Künstlers unter den Gesichtspunkten der Psychoanalyse zu betrachten, in seinem künstlerischen Schaffen das Wirken unbewußter Triebkräfte nachzuweisen.

---

[1]) Giovanni Segantini. Sein Leben und sein Werk. Von Franz Servaes, Leipzig 1907. — Alle im Folgenden vorkommenden, mit Seitenzahl versehenen Hinweise beziehen sich auf diese Ausgabe.

[2]) O. Rank, Der Künstler. Wien und Leipzig, Hugo Heller & Cie., 1907.

Unter den bildenden Künstlern unserer Zeit ragt Giovanni Segantini als machtvolle, selbständige Persönlichkeit hervor. Seine Entwicklung, sein äußeres und inneres Leben, seine Künstlerschaft, seine Werke sind von so ausgeprägter Eigenart, daß sie die Individualpsychologie vor eine ganze Reihe ungelöster Probleme stellen. Diese in das Licht der psychoanalytischen Betrachtung zu rücken, ist der Zweck der vorliegenden Schrift.

Es mag auffallen, daß es ein Arzt ist, der mit Hilfe dieser neuen Methodik das Seelenleben eines Künstlers zu analysieren versucht. Der Grund liegt in der Entwicklung der psychoanalytischen Forschung. Sie hat sich aus einem Verfahren herausgebildet, das ursprünglich den Zweck verfolgte, die unbewußten Wurzeln krankhafter Seelenzustände (der nervösen Zustände oder »Neurosen«) aufzusuchen. Und wenngleich die Psychoanalyse die enge Grenze dieses Anwendungsgebietes bald überschritten und sich als fruchtbare Forschungsmethode auf den verschiedensten Gebieten des Seelenlebens bewährt hat, so setzt sich doch der Kreis ihrer Anhänger aus dem erwähnten historischen Grunde bis heute noch vorwiegend aus Ärzten zusammen. Der Arzt, der sich mit der Analyse des Unbewußten beim Neurotiker vertraut gemacht hat, befindet sich anderen Beobachtern gegenüber wesentlich im Vorteil. Denn er begegnet beim Künstler einer Anzahl von psychologischen Eigenschaften, die ihm vom Neurotiker her geläufig sind; es handelt sich um solche Züge, die mit dem bewußten oder unbewußten Phantasieleben zusammenhängen.

Freilich besteht ein gewichtiger Unterschied zwischen meinem Vorhaben und der ärztlichen Anwendung der Psychoanalyse. Der Seelenarzt, der die Methode praktisch ausübt, verbündet sich mit dem Kranken zu gemeinsamer Arbeit. Er gewinnt allmählich tiefere Einblicke in dessen Unbewußtes und wartet ab, bis er die etwaigen Lücken in seinem Material mit Hilfe der Einfälle des Patienten ausfüllen kann. Anders liegen die Bedingungen, wenn es heißt, das Seelenleben eines zu analysieren, der nicht mehr unter den Lebenden

weilt. Hier ist man darauf angewiesen, das vorhandene Tatsachenmaterial an Hand der als gesichert geltenden Erfahrungen zu erklären. Das Material aber, welches uns von Segantini in seinen Werken, in seinen Aufzeichnungen, Briefen u. s. w. hinterlassen oder von anderen gesammelt wurde, ist naturgemäß nicht lückenlos.[1]) Ich verschließe mich daher nicht der Einsicht, daß diese Analyse nicht alle Fragen wird lösen können. Sollte darum der Versuch unterbleiben? Segantinis reiche Persönlichkeit bietet des Anziehenden und Merkwürdigen zu viel, als daß man sich zu einem Verzicht entschließen möchte.

Ein genialer Künstler, ein großer Mensch, wie Segantini gewesen, hat Anspruch darauf, daß wir, die seine Zeitgenossen waren, uns in seine Eigenart vertiefen und sie zu ergründen trachten. Wir werden auch nicht irren, wenn wir von diesem Bemühen eine Bereicherung unserer allgemeinen Kenntnis der Psychologie des Künstlers erwarten. So möge der Versuch selbst entscheiden, wie weit wir uns auf dem von Freud beschrittenen Wege diesem Ziele anzunähern vermögen.

I.

Als Segantini am 28. September 1899 starb, raffte der Tod ihn aus vollem Schaffen hinweg. Er hatte zehn Tage zuvor den Schafberg bei Pontresina erstiegen, um dort oben das Mittelbild seines »Triptychon der Alpenwelt« zu vollenden.

Ihm war sein groß angelegtes, letztes Werk mehr als eine verherrlichende Darstellung des Hochgebirges. Denn nach seiner Auffassung erschöpfte die Aufgabe der Malerei sich nicht darin, ein getreues Abbild der Wirklichkeit zu geben: sie sollte den Ideen und Gefühlen Ausdruck verleihen, die das Innerste des Künstlers erfüllen. Darum malte er die gütig spendende Natur, die Mutter mit dem Kinde an der Brust und neben der menschlichen die Mutter aus dem Tier-

[1]) Giovanni Segantinis Schriften und Briefe. Herausgegeben von Bianca Segantini. Leipzig, Klinkhart und Biermann.

reich. Er malte das Erwachen des Tages, das Erwachen der Natur und den Werdegang des Menschen, malte alles Lebende auf der Höhe des Daseins, und endlich den sinkenden Tag, die erstarrende Natur und des Menschen Ende. So wies er in seinem letzten Werk eindringlicher denn je auf aller Geschöpfe gemeinsames Verhältnis zur Natur, auf ihr gemeinsames Schicksal hin.

Alle die genannten Motive hatte Segantini zuvor — einzeln und in mannigfachen Verbindungen — in immer neuen Variationen zur Darstellung gebracht. So waren seine unvergänglichen Meisterwerke entstanden: »Die Mütter«, »Frühling in den Alpen«, »Das Pflügen im Engadin«, »Die Rückkehr in die Heimat« und viele andere. Doch es trieb ihn weiter dem Werke zu, das sein letztes sein sollte. In dieser Symphonie des Lebens sollte alles das vereinten Ausdruck finden, was ihm der tiefste Sinn und Wert des Lebens schien.

Diese Absicht des Künstlers braucht man nicht erst aus seinem Werk zu erraten. Er hat sie auch mit Worten deutlich verkündet. Wiederholt hat er den Pinsel mit der Feder vertauscht, um seine Auffassung vom Wesen der Kunst gegenüber anderen Meinungen zu vertreten. Ein Jahr vor seinem Tode verfaßte er eine Antwort auf Tolstois Frage: »Was ist die Kunst?« In dieser Antwort betont er nachdrücklich die Bedeutung der ethischen Grundidee des Kunstwerks. Die Ausübung der Kunst ist ihm ein Kultus; dieser soll die Arbeit, die Liebe, die Mütterlichkeit und den Tod verherrlichen und verklären. Hier nennt Segantini selbst die Quellen, aus denen seine künstlerische Phantasie immer von Neuem gespeist wurde.

Wohl haben aus ihnen auch andere Künstler geschöpft. Für Segantinis Individualität aber ist es charakteristisch, wie alle diese Quellen zu einem Strome zusammenfließen, wie die scheinbar getrennten Ideenkreise für ihn unlösbar verbunden sind.

Ein Blick in Segantinis Leben zeigt, daß dieses von den gleichen Mächten beherrscht wurde, wie seine Kunst. Woher — fragen wir uns — hat sein Schaffen, hat seine

Lebensführung diese Richtung erhalten? Vorbild und Erziehung — soviel können wir mit Sicherheit sagen — haben daran keinen positiven Anteil gehabt. Denn schon als fünfjähriger Knabe hatte Segantini seine Eltern verloren. Die Umgebung, in der er seine Jugend verlebte, konnte weder seine geistige noch seine ethische Entwicklung fördern. Denn er wuchs ohne rechte Schulbildung, fast als Analphabet heran, und weder die Jahre, in denen er bei seinen Stiefgeschwistern herumgestoßen wurde, noch diejenigen, welche er in der Korrigendenanstalt verbrachte, konnten veredelnd auf ihn wirken. Seine Jugend, arm an Lichtblicken, war ein fortgesetzter Kampf gegen feindselige Mächte. Er mußte seine künstlerischen Ideale, seinen Charakter, seine Weltanschauung fast allein aus Eigenem schaffen.

Den Rätseln dieses Entwicklungsganges vermag nur die psychoanalytische Forschungsmethode gerecht zu werden, weil sie das Triebleben der Kindheit zum Ausgangspunkt ihrer Betrachtungen nimmt. Und wenn ich nunmehr diese Bahn betrete, so kann ich mich auf keine geringere Autorität als Segantini selbst berufen.

»Sie fragen mich«, so schreibt er einmal in einem Briefe,[1]) »wie sich in meinem fast wilden Leben inmitten der Natur Denken und Kunst entwickelt habe. Darauf wüßte ich Ihnen wirklich nicht zu antworten; vielleicht müßte man zur Erklärung bis zu den Wurzeln hinabsteigen, um alle Empfindung der Seele bis zu ihren ersten, auch den entferntesten Bewegungen der Kindheit zu studieren und zu analysieren.«

Diesem Hinweis des Künstlers folgend, wende ich mich seiner Kindheit zu.

* *
*

Das folgenschwerste Ereignis in Segantinis Kindheit war der frühe Tod seiner Mutter. Er zählte kaum 5 Jahre, als er diesen Verlust erlitt.

Wohl selten hat ein Sohn das Andenken seiner Mutter mit solcher Liebe gepflegt wie Segantini. Und diese Liebe

[1]) Seite 82 der Sammlung von Bianca Segantini.

nahm mit den Jahren immer mehr zu; die Mutter wurde allmählich zur Idealgestalt, zur Göttin; ihrem Kultus galt die Kunst des Sohnes.

Der so früh Verwaiste mußte durch seine ganze Jugend jeder liebevollen Fürsorge entraten. War es diese Entbehrung, die ihn zum Maler der Mütterlichkeit werden ließ? Erhob er in seiner Kunst zum Ideal, was die Wirklichkeit ihm vorenthalten hatte? So nahe diese Erklärung liegt, so muß sich ihre Unzulänglichkeit doch bald herausstellen.

Gar manches Kind wird im zarten Alter von dem gleichen Unglück betroffen wie unser Künstler. Es versteht kaum die Tragweite des Verlustes, ist bald getröstet und gedenkt der Verstorbenen nur mehr, wenn Erwachsene die Erinnerung in ihm wachrufen. Hie und da mag die Erinnerung, mögen die kindlichen Gefühle sich weniger leicht verwischen. Anders bei Segantini! In ihm erlischt das Bild der Mutter nicht; nein — seine Phantasie gestaltet es weiter aus und läßt es in den Mittelpunkt seiner Gedankenwelt treten.

Ein negatives Moment — die Entbehrung der mütterlichen Fürsorge — kann allein eine solche beherrschende Macht des Mutterideals nicht erklären. Segantini selbst hat den deutlichen Hinweis gegeben, wo wir die Wurzeln dieser Macht zu suchen haben. Wir lesen im Anfang seiner Autobiographie:

»Ich trage sie im Gedächtnis, meine Mutter; und wenn es möglich wäre, daß sie jetzt, in diesem Moment, vor meinen Augen erschiene, so würde ich sie nach einunddreißig Jahren noch recht wohl erkennen. Ich sehe sie wieder mit dem Auge des Geistes, diese hohe Gestalt, wie sie müde einherschritt. Sie war schön; nicht wie die Morgenröte oder der Mittag, aber wie ein Sonnenuntergang im Frühling. Als sie starb, war sie noch nicht neunundzwanzig Jahre alt.«

Diese Worte des gereiften Mannes tun der fürsorgenden Mutterliebe überhaupt keine Erwährung! Und lesen wir seine Schilderung der traurigen Zeit, die für ihn mit dem Tode der Mutter anbrach, so warten wir vergebens darauf, daß er einen Vergleich ziehen möchte, wie er es bei der Mutter

so gut und später so schlecht gehabt habe. Wir finden kein derartiges Wort.

Von ganz anderen Dingen spricht Segantini: von der Schönheit, von der Gestalt, der Bewegung und Haltung, von der Jugendlichkeit seiner Mutter, deren Bild er stets vor Augen trage!

Man denke sich, aus dem obigen Zitat seien zwei Worte — »meine Mutter« — entfernt und man solle nun den Sinn jener Zeilen zusammenfassen. Die Erklärung könnte nur lauten: so spricht ein Liebender von der Geliebten, die er verloren hat. Nur mit dieser Auffassung deckt sich der Gefühlston, der den Worten anhaftet.

In den Worten des Erwachsenen klingt die Erotik des Kindes nach. Die psychoanalytische Wissenschaft hat uns mit der Anschauung vertraut gemacht, daß die ersten Äußerungen der Erotik beim Knaben sich der Mutter zuzuwenden pflegen. Diese Liebesgefühle, deren Charakter in der frühen Kindheit, das ist etwa bis ins fünfte Lebensjahr, für den unvoreingenommenen Beobachter klar zu Tage tritt, verändern im weiteren Verlauf der Kindheit allmählich ihre Erscheinungsform. Die primitive Erotik des Kindes ist rein egoistisch. Sie richtet sich auf den uneingeschränkten Besitz ihres Objektes; sie mißgönnt es anderen, ebenfalls Lust aus dem Zusammensein mit der geliebten Person zu ziehen. Sie zeitigt ebensowohl Äußerungen des Hasses wie der Liebe. In jener Zeit der noch ungebändigten Affekte und Triebe verbindet sich mit der Liebe des Knaben ein aggressiver, ja ein grausamer Zug.

Das Studium der neurotischen Psyche hat ergeben, daß bei gewissen Menschen alle diese Regungen von abnormer Stärke sind. Das Extrem in diese Beziehung bilden in ihrer Kindheit diejenigen Personen, die im späteren Leben an sogenannter »Zwangsneurose« erkranken; ihr Triebleben ist dadurch ausgezeichnet, daß Gefühle der Liebe und des Hasses beständig einander durchkreuzen und zu schweren seelischen Konflikten Anlaß geben. Bei ihnen findet man regelmäßig die Zeichen einer überschwenglichen Liebe zu den Eltern in

raschem Wechsel mit Äußerungen des Hasses, welche in Todeswünschen gipfeln.[1])

In der folgenden Kindheitsperiode erfolgt sowohl beim gesunden Menschen als beim Neurotiker eine Eindämmung der Triebe durch den Prozeß der Verdrängung und Sublimierung. Damit werden die sozial wichtigen Hemmungen gebildet, welche die Triebe quantitativ einschränken oder ihre Betätigung in bestimmten Fällen ganz ausschließen, oder sie auf andere, nämlich altruistische Ziele lenken. Je nach der geistigen Anlage eines Menschen setzt sich ein Teil der sublimierten Sexualenergie in geistige, etwa wissenschaftliche oder künstlerische Betätigung um. Je größer die ursprüngliche Stärke der Triebe war, einer um so intensiveren und umfassenderen Sublimierung bedarf es, wenn das Individuum sich den Forderungen der herrschenden Kultur soll fügen können.

Die primitiven Gefühle gegenüber den Eltern entspringen, wie wir im Gegensatz zu der hergebrachten Lehre annehmen, aus der Sexualität des Kindes, ganz wie andere Äußerungen der Liebe oder des Hasses. Das Individuum muß sich der Kulturforderung fügen, Vater und Mutter zu »ehren«. Man beachte: das Gebot befiehlt nicht, die Eltern zu lieben; denn damit wären nur die Regungen des Hasses untersagt. Das Gebot wendet sich gleichermaßen gegen Liebe und Hass, da beide ihrem ursprünglichen Wesen nach Erscheinungen des Sexualtriebes sind. Beide verstoßen gegen das Inzestverbot; aus ihrer gemeinsamen Sublimierung entstehen die Gefühle der Verehrung, die frei von sexueller Betonung sind.

Sollte die Verehrung der Mutter, deren höchste Vergeistigung den Werken Segantinis gerade das charakteristische Gepräge verleiht, tatsächlich auf einem sexuellen Untergrunde ruhen?

Die Erfahrungen der Psychoanalyse lassen uns diese Frage mit Entschiedenheit bejahen. Diese Erfahrungen

---

[1]) Vergl. Freud, Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, Bd. I, 1909, besonders S. 413 f.

wurden freilich, wie schon erwähnt, größtenteils an den sogenannten Neurotikern gewonnen, sodaß es einer kurzen Rechtfertigung bedarf, wenn wir sie auf die Individualität Segantinis anwenden wollen. Künstler und Neurotiker haben in ihrer psychischen Veranlagung viel Übereinstimmendes. Beider Triebleben ist von ursprünglich abnormer Stärke, hat aber durch besonders umfangreiche Verdrängung und Sublimierung eine ausgiebige Umwandlung erfahren. Künstler und Neurotiker stehen mit einem Fuße außerhalb der Wirklichkeit, in einer Welt der Phantasie. Verdrängte Phantasien werden beim Neurotiker zu den Symptomen seiner Krankheit verarbeitet. Beim Künstler finden sie ihren Ausdruck in seinen Werken; aber nicht in diesen allein. Denn der Künstler weist stets neurotische Züge auf. Die Sublimierung seiner verdrängten Triebe gelingt ihm nicht gänzlich; zu einem Teil formen sie sich zu nervösen Erscheinungen um. Das trifft auch auf Segantini zu.

Wie die Psychoanalyse der Neurotiker lehrt, führt der Verdrängungsprozeß eine folgenschwere Verschiebung in den Gefühlen des Knaben herbei. In seinem Bewußtsein tritt die dankbare, verehrende Liebe zur fürsorgenden Mutter an die Stelle der überstarken erotischen Zuneigung. Während der Inzestwunsch mit Macht verdrängt wird, erfährt die Mütterlichkeit eine entsprechende Überbetonung.[1])

Die kompensatorische Überbetonung der Mütterlichkeit ist bei Segantini ganz ungewöhnlich ausgeprägt, ähnlich wie es beim Neurotiker vorkommt. Aus dieser und anderen später zu erwähnenden Erscheinungen geht der Schluß hervor, die kindliche Libido habe sich bei Segantini in Gestalt übermächtiger Regungen der Liebe und des Hasses seiner Mutter zugewandt, habe dann aber eine äußerst energische Sublimierung erfahren. Sie wurde — so nehme ich an — vergeistigt zum Kultus der Mütterlichkeit, zur innigen Verehrung der mütterlichen Natur, zur selbstlosen, altruistischen Liebe, die zu allen Geschöpfen überströmt.

[1]) Andere mit diesem Vorgang zusammenhängende Folgen werden später zur Sprache kommen.

Ganz wie beim Neurotiker, so kommen auch bei Segantini einzelne Durchbrüche der verdrängten Triebe vor. Die ursprüngliche Erotik des Kindes hat sich nicht restlos sublimieren lassen; sie tritt gelegentlich, freilich sehr gemildert, wieder in die Erscheinung. Die Schilderung, die Segantini von seiner Mutter gegeben hat, läßt uns das erotische Element nicht verkennen, wenngleich es eine außerordentliche Verfeinerung erfahren hat. Die Kunst mußte ihm dazu dienen, die Gestalt der Mutter über alle irdischen Gefühle zu vergeistigen. Eine Reihe der schönsten Werke Segantinis zeigt uns eine Mutter in zärtliche Betrachtung ihres Säuglings versunken. Jedes Mal entzückt uns wieder jene schlanke, jugendliche Frauengestalt mit der leicht gebeugten Haltung und den zarten, lieblichen Zügen.

Diese Bilder entstanden um das dreißigste Lebensjahr des Künstlers, als er in Savognin im Kanton Graubünden lebte. Er schuf damals verschiedene Werke ganz aus seiner Phantasie heraus. Zwei davon haben eine eigentümliche Entstehungsgeschichte, die für uns das höchste Interesse bietet.

Wie Segantini selbst erzählt, rief der Anblick einer Rose bei ihm eine sinnliche Empfindung hervor, die ihn nicht verlassen wollte. Beim Entblättern der Blume drängte sich ihm die Vision eines rosigen, jugendlichen Gesichtes auf. Diese Vision veranlaßte ihn, ein älteres Bild, das eine sterbende Schwindsüchtige darstellte, zu übermalen, sodaß ein rosiges, junges Weib daraus wurde.

Der geschilderte Vorfall wird verständlicher durch einen zweiten ähnlichen, dessen Beschreibung ich der Servaesschen Biographie entnehme.

»Als Segantini eines Tages« — so erzählte er selbst — »den äußersten Grat einer hochgelegenen Alpe zu erklimmen im Begriffe war, da sah er, während ihm nur noch wenige Schritte bis zum Gipfel fehlten, eine große Blume sich klar und rein vom strahlend blauen Himmel abheben und deutlich dawider abzeichnen. Es war eine Blume von hoher Schönheit und von einer Leuchtkraft, wie er sie nie gesehen zu haben vermeinte. Auf dem Bauche am Abhang liegend, betrachtete

er das holde Wunder, wie es ganz allein und im vollen Licht vor dem Himmel dastand. Und da geschah es, daß die Blume gleichsam vor seinen Augen ins Riesige emporwuchs und daß sie in seiner Einbildung reizvolle menschliche Formen bekam. Der große Stengel wurde zu einem gebogenen Ast und darauf stützte sich voller Anmut die sitzende Gestalt eines blonden und rosigen jungen Weibes, das ein nacktes Kind auf dem Schoße trug; und das Kind hielt in den Händen einen dunkelroten Apfel, wie er dem kräftigen Stempel, der aus der Blume emporstieg, entsprach. Diese Vision hat dann Segantini gemalt und nannte sie: »Von einer Alpenblume«. Später gab er dem Bilde den Namen: »Die Frucht der Liebe.«

An die Schönheit einer Blume assoziiert der Künstler sogleich die Schönheit der längst verstorbenen Mutter! Blume und Mutter sind ihm in diesem Augenblick identisch. Die Blume verwandelt sich vor seinen Augen zum Madonnenbilde.

Der erotische Untergrund dieser Phantasie wird demjenigen besonders klar werden, der die Bedeutung gewisser hier vorkommender, in allen menschlichen Phantasiegebilden wiederkehrender Symbole nicht übersieht.

Servaes bemerkt mit Recht, die Gestalt des Kindes auf dem Bilde »Frucht der Liebe« falle durch kraftstrotzende Gesundheit auf gegenüber der zarten Mutter. Es ist nun von hohem Interesse, auch diesen Zug des merkwürdigen Bildes zu erklären.

Sollte der Künstler in diesem lebensprühenden Kinde sich selbst neben der Mutter dargestellt haben? Dagegen scheint die Tatsache zu sprechen, daß Segantini so schwach zur Welt kam, daß er die Nottaufe erhalten mußte. Und doch berechtigt uns ein anderer Umstand, unsere Annahme aufrecht zu erhalten. Es heißt in der Autobiographie: »Ich verursachte durch meine Geburt meiner Mutter eine Schwäche, durch die sie fünf Jahre später dahingerafft wurde. Um sich von dieser Schwäche zu erholen, begab sie sich im vierten Jahre nach Trient, aber die Kuren schlugen nicht an.« Die junge Frau erholte sich also nicht wieder und siechte dahin,

während das Kind, das ihr die Kraft entzogen hatte, sich entwickelte und sie überlebte!

Die zitierten Worte verdienen aber noch aus einem anderen Grunde Beachtung. Der Gedanke, den Tod einer geliebten Person verschuldet zu haben, begegnet uns bei den Neurotikern mit großer Häufigkeit.

Wie schon erwähnt, ist die kindliche Libido des Neurotikers durch starke Regungen des Hasses ausgezeichnet. Sie äußern sich in Phantasien vom Tode der geliebten Person, oder, wenn letztere wirklich stirbt, in Gefühlen der Genugtuung, ja in einer grausamen Lust. Entfaltet später die Verdrängung ihrer Macht, so treten Gefühle der Verschuldung auf, deren der Neurotiker sich nicht zu erwehren vermag, obwohl er in seiner bewußten Erinnerung keinen Grund zu solchen Selbstvorwürfen findet. Er wirft sich vor, am Tode des Vaters oder der Mutterschuld zu sein, wenngleich das Vergehen seiner Kindheit nur in unerlaubten Phantasien und Affekten bestanden hat. Hieran schließen sich Versuche, das begangene Unrecht nachträglich gut zu machen; besonders in der Zwangsneurose nehmen sie einen breiten Raum ein. Das Andenken der geliebten Person wird nun mit überschwenglicher Liebe gepflegt, mit einem Glorienschein umgeben. Oder es wird der Versuch gemacht, die Tatsache des Todes aus dem Bewußtsein zu verdrängen, den Toten in der Phantasie wieder zum Leben zu erwecken.

Daß auch für Segantini der Kultus der Mutter ein Gegengewicht darstellte, durch das er feindliche oder grausame Regungen seiner Kindheit kompensierte, dafür spricht mit eindringlicher Deutlichkeit ein Ereignis aus seiner Kindeit, von dem er selbst erzählt.[1])

»Das erste Mal, als ich einen Bleistift zur Hand nahm, um zu zeichnen, war es, weil ich eine Frau zu ihren Nachbarinnen schluchzend sagen hörte: ‚Ach, wenn ich doch wenigstens ihr Bild hätte, sie war so schön!‘ Bei diesen Worten erblickte ich bewegt das schöne Gesicht einer jungen, ver-

[1]) In einem Brief an die Dichterin Neera; Sammlung von Bianca Segantini. S. 84.

zweifelten Mutter. Eine der anwesenden Frauen zeigte auf mich und sprach: ‚Laßt das Bild von diesem Knaben machen, er ist sehr geschickt.‘ Die schönen, tränenvollen Augen der jungen Mutter wandten sich zu mir. Sie sprach nichts, ging in die Kammer und ich folgte ihr. In einer Wiege lag die kleine Leiche eines Mädchens, das nicht viel über ein Jahr zählen konnte; die Mutter gab mir Papier und Bleistift und ich begann. Ich arbeitete mehrere Stunden, die Mutter wollte, daß ich das Kind lebend darstelle. Ich weiß nicht, ob die Arbeit künstlerisch ausfiel, aber ich erinnere mich, die Frau einen Augenblick so glücklich gesehen zu haben, daß sie ihren Schmerz zu vergessen schien. Doch der Bleistift blieb im Hause der armen Mutter und ich nahm das Zeichnen erst viele Jahre später wieder auf. Dennoch war das vielleicht der Keim, aus dem sich der Gedanke entwickelte, daß ich durch dieses Mittel Gefühlen Ausdruck verleihen könne.«

Es wäre nun gar einfach, die erste zeichnerische Leistung des Knaben von einer edelmütigen, mitleidigen Regung herzuleiten, zumal da man weiß, daß Segantini als Erwachsener solchen Regungen in hervorragendem Maße zugänglich war. Man übersähe aber dann das eigentlich Bemerkenswerte an dem Vorgang.

Segantini war zu jener Zeit höchstens zwölf Jahre alt; da erscheint es mir erstaunlich, daß der Knabe stundenlang allein bei einer Leiche verweilte, ohne Angst und Grauen zu empfinden. Die seelischen Reaktionen der Angst, des Grauens, des Mitgefühls entstehen erst im Laufe der Kindheit allmählich durch Sublimierung der Grausamkeitskomponente. War diese von außergewöhnlicher Stärke, so erfolgt ein Umschlag zu besonders ausgeprägtem Mitgefühl für die Leiden anderer und zu angstvollem Grauen vor dem Tode. Diese beiden Züge waren bei Segantini im späteren Leben in seltenem Grade ausgesprochen. Zu der Zeit, als er das tote Kind zeichnete, war der Sublimierungsprozeß nach dieser Richtung noch auffallend wenig vorgeschritten, woraus sich die Folgerung ergibt, daß sich eine sehr starke Grausamkeitskomponente über das zwölfte Lebensjahr hinaus

der völligen Sublimierung mit Erfolg widersetzte.

In der geschilderten Szene ist es die Grausamkeitskomponente, die im Betrachten der Leiche des Kindes und im Anblick des Schmerzes der Mutter Befriedigung findet. Den Mitleidsregungen aber geschieht genüge, indem er das Bild der schönen jungen Mutter zu Liebe zeichnet, um ihren Schmerz zu lindern.

Zweimal erwähnt Segantini in der Erzählung jenes Vorganges die Schönheit der jungen Frau, ganz ähnlich wie in der Schilderung seiner eigenen Mutter. Die da vor ihm steht, nimmt in seiner Phantasie sogleich durch »Übertragung«[1]) die Stelle seiner eigenen Mutter ein und erweckt in ihm die Künstlerschaft! Einer Mutter zu Liebe wird er Künstler. Ahnen wir nunmehr schon, daß unser Künstler — dem Neurotiker gleich — an der fremden Mutter gut zu machen versucht, was er gegenüber der eigenen durch Todeswünsche verfehlt hat, so wird es uns aus einer anderen Stelle der Erzählung zur Gewißheit. Das stundenlange Verweilen bei der Leiche motiviert Segantini damit, daß er nach dem Wunsche der trauernden Frau das tote Kind lebend darstellen sollte. Es gab also eine Kunst, mit der man die Toten gleichsam zum Leben zurückrufen konnte! Später hat er zu vielen Malen mit Hilfe seiner Kunst das Andenken der Mutter zum Leben erweckt. Darin lag, wie nun verständlich wird, ein Akt der Buße, den der Erwachsene sich für die Sünden seiner Kindheit auferlegte. Dieses Verhalten erinnert außerordentlich an das der Zwangsneurotiker, die — freilich in anderer Form — sich vielfach Bußhandlungen auferlegen.

Nach diesem ersten tastenden Versuch vergingen Jahre, in denen Segantini, unter dem Druck trostloser Verhältnisse, dem Zeichnen entsagen mußte. Endlich gelang es ihm, Zutritt zur Akademie der Brera in Mailand zu erhalten. Die

[1]) Aus der Neurosen-Psychologie ist uns der Vorgang geläufig, daß die auf das ursprünglichste Sexualobjekt bezüglichen Gefühle auf eine neue Person übergehen können, indem diese letztere in der Phantasie mit ihrer Vorgängerin identifiziert wird.

ersten Bilder, die er jetzt aus eigener Phantasie vollendete, knüpfen an den frühesten kindlichen Zeichenversuch so unmittelbar an, als wäre seitdem kaum ein einziger Tag vergangen. Was er zur Darstellnng brachte, war entweder der Tod oder die Mütterlichheit!

Die Bilder vom Tode sollen später ihre gesonderte Besprechung finden. Hier sei zunächst desjenigen Bildes gedacht, welches Segantini als Akademieschüler zuerst vollendete und ausstellte. Es war ein Niobekopf. Er soll den Schmerz der Mutter um den Tod ihrer Kinder ergreifend dargestellt haben, sodaß das Bild Aufsehen machte.

Segantini stand um diese Zeit im Alter der körperlichen und geistigen Entwicklung. Wir wissen, daß dieses Alter im Menschen alles das wieder in Aufruhr bringt, was in der zweiten Periode der Kindheit durch Verdrängung und Sublimierung zur Ruhe gekommen war. Für den heranwachsenden Menschen heißt es nun endgültig Stellung nehmen zu den Personen, auf die er seine ersten Liebesneigungen gerichtet hat. Er muß sich entscheiden, ob er jenen mit den ursprünglichen Gefühlen anhangen will oder ob er sich von ihnen ablöst, um seine Gefühle auf neue Objekte übertragen zu können. Und weiter kommt es in jener Zeit zur Entscheidung, in welchem Grade er seine Triebe verdrängen und verwandeln wird.

Bei Segantini zeigte sich die Übertragung seiner Liebesgefühle auf die Mutter — die doch längst nicht mehr am Leben war — nun erst in ihrer vollen Stärke! Eine derartige Fixierung der Libido mußte zu einer gewaltigen Sexualverdrängung führen, deren Wirken wir denn auch in Segantinis Leben und Werken überall erkennen.

Aus den Berichten über diese Zeit seines Lebens erfahren wir nichts von Liebesbeziehungen, wie die landläufige Meinung sie gerade bei einem jungen Künstler erwartet. Im Gegenteil: er war dem weiblichen Geschlechte gegenüber zurückhaltend und schüchtern. Von seinen Altersgenossen unterschied er sich durch großes Feingefühl, durch Vermeiden jedes anstößigen Wortes im Gespräch.

Wir ersehen daraus, daß Segantinis Triebleben gebunden war und können diese Tatsache nicht anders erklären als durch die Fixierung seiner Libido an seine Mutter.

Erst als er etwa 22 Jahre alt war, erlebte er das, was man als die »erste Liebe« zu bezeichnen pflegt. Von der frühesten Kindheit bis zu diesem Alter hatte ihn die wirkliche erste Liebe — zur Mutter — gänzlich beherrscht. Auch jetzt zeigte sich noch ihre Macht. Wir finden bei Segantini eine ungewöhnliche Einschränkung in bezug auf die sexuelle Objektwahl. Es gelang ihm nicht, wie es bei anderen jungen Leuten gewöhnlich ist, Beziehungen anzuknüpfen und wieder zu lösen, sondern die einmal getroffene Wahl war für ihn die endgültige. Dieser monogamische Zug, den wir auch beim Neurotiker kennen,[1]) äußert sich bei Segantini in bemerkenswerter Weise.

In seinem dreiundzwanzigsten Lebensjahre (1881) malte Segantini das erste Bild erotischen Inhalts, das — wenn wir von einigen Szenen aus dem Hirtenleben absehen, die in den folgenden Jahren entstanden — das einzige seiner Art blieb! Segantini ließ durch seinen Freund Carlo Bugatti dessen Schwester Beatrice bitten, sich von ihm malen zu lassen. Er malte sie im Kostüm einer mittelalterlichen Edeldame; auf ihrer linken Hand sitzt ein Falke, den sie mit der rechten füttert. »La Falconiera« heißt das Bild. Servaes hebt mit Recht hervor, daß es die Verliebtheit des Malenden auf den ersten Blick verrät. Und wirklich verliebte sich Segantini und kurz danach heiratete er sein schönes Modell.

Seine Liebe zu Beatrice — Bice hieß sie im Familienkreise — war inbrünstig und unwandelbar wie die Liebe zur Mutter. Seine Ehe entsprach nicht im geringsten dem Begriff, den man sich von einer Künstlerehe gebildet hat. Damit soll mehr gesagt sein, als daß Segantini ein guter Hausvater war. Er hing bis zu seinem Tode mit leidenschaftlicher Verliebtheit an seiner Gefährtin. Davon legen die Briefe Zeugnis ab, die

[1]) Vergl. hierzu meinen Aufsatz: »Die Stellung der Verwandtenehe in der Psychologie der Neurosen«. Jahrbuch für psychoanalyt. Forschungen, Bd. I, 1909.

er ihr schrieb, wenn sie gelegentlich von einander getrennt waren. Sie muten an wie die Liebesergüsse eines Jünglings. Im Gefühlston erinnern sie an die Stellen der Autobiographie, die von der Mutter des Künstlers handeln.

Wir stehen bei Segantini vor der nicht gewöhnlichen Erscheinung, daß sein gesamtes Liebesleben sich in seiner früh geschlossenen Ehe abspielte. Es ist aber klar, daß die übermächtigen Triebe des Künstlers eine solche Einschränkung nur dann ertragen konnten, wenn sie in sublimierter Form einer ganz unbeschränkten Zahl von Wesen zuströmen durften. Streng monogamisch in seinem Liebesleben, mußte Segantini seine vergeistigte Liebe der gesamten Menschheit, der gesamten Natur zuwenden.

Wir müssen hier einhalten. Wir stehen im Begriff, das Wirken dieser Mächte in der Kunst und im Leben des herangereiften Mannes der Analyse zu unterwerfen. Allein wir dürfen seine Jugendzeit nicht verlassen, so lange wir nur die Bedeutung der Mutter, nicht jedoch die des Vaters gewürdigt haben.

II.

In der Autobiographie des Künstlers lesen wir sehr wenig über seinen Vater. Wir erfahren, daß dieser nach dem frühen Tode von Giovannis Mutter mit dem fünfjährigen Knaben seinen Wohnort Arco verließ. Er begab sich nach Mailand zu seinen erwachsenen Kindern, die einer früheren Ehe entstammten. Als er in Mailand nicht vorwärts kam, ging er kurz entschlossen mit einem der Söhne aus erster Ehe nach Amerika und ließ Giovanni bei seiner Stiefschwester zurück. Der Künstler hat von diesem Zeitpunkt ab nie wieder etwas von seinem Vater vernommen.

Es muß auffallen, wie Segantini, der seine beiden Eltern doch kurz nach einander verlor, von seiner Mutter ausführlich und mit hingebender Liebe berichtet, von seinem Vater aber nicht viel mehr mitteilt, als die oben wiedergegebenen nüchternen Daten. Und während er seine höchste Kunst aufbietet, um die Idee der Mütterlichkeit zu verherr-

lichen, während er in jedem seiner Werke von neuem der Mutter ein Denkmal setzt, sucht man vergeblich nach einem positiven Ausdruck derjenigen Gefühle, die ihn mit seinem Vater verbanden. Begegnet man auf einem Bilde einmal außer der Figur einer Mutter auch derjenigen eines Vaters, dann ist der letztere niemals allein in den Mittelpunkt des Bildes gerückt.

Es entsteht somit der Anschein, als sei der Vater ohne Einfluß auf des Sohnes Entwicklung und Werke geblieben, als habe dieser dem Vater gleichgültig gegenüber gestanden. Aber Segantinis Schweigen ist beredt; es beruht, wie sich sogleich zeigen wird, auf der Unterdrückung der heftigsten, gegen den Vater gerichteten Feindschaft.

Es liegt in der bisexuellen Anlage des Menschen, daß die erotischen Gefühle des Knaben beiden Eltern zustreben. Frühzeitig aber macht sich eine Bevorzugung der Mutter bemerkbar. Regungen der Eifersucht und Feindschaft gegenüber dem Vater sind die unmittelbare Folge. Als die Mutter starb, fiel der Grund der Eifersucht fort. Die ganze Liebe des Knaben hätte sich jetzt naturgemäß dem Vater zuwenden müssen. Allein gerade in diesem Augenblick tat der Vater das, was in dem Kinde alle Liebe zu ihm ertöten, die feindseligen Gefühle aber steigern mußte: er brachte den phantasiebegabten Knaben, dessen seelische Bedürfnisse er nicht bemerkte, aus dem Paradies am Gardasee in die Öde und das Elend der Großstadt, übergab ihn der Stiefschwester, die ihm nicht Zeit noch Liebe schenken konnte, und ließ ihn dann im Stich.

So wurden die Gefühle der Zuneigung zum Vater im Keime erstickt; wir vermissen daher bei dem jungen Segantini auch diejenigen Ersatzbildungen, die unter normalen Verhältnissen durch Sublimierung der Liebe zum Vater entstehen.

In der Pubertät findet normalerweise eine mehr oder weniger weitgehende Ablösung von der väterlichen Autorität statt; aber auch hernach ist deren Wirkung in den Äuße-

rungen kindlicher Pietät und Liebe kenntlich. Die Sublimierung einer nachhaltigen, positiven Übertragung auf den Vater macht sich in der gesamten Lebensführung geltend: als Bedürfnis nach Anlehnung an einen Stärkeren, als Neigung zur Unterordnung des eigenen Willens, als unselbständiges Festhalten am Hergebrachten. Es kommt vor, daß der Sohn auch nach der Pubertät im völlig unveränderten Verhältnis kindlicher Abhängigkeit den Eltern gegenüber steht. Dann pflegt die konservative Tendenz besonders groß, die vorwärtsdrängende Aktivität besonders gering zu sein.

Segantini steht in schroffem Gegensatz zu diesem letzten Typus; er bildet sozusagen das andere Extrem. Der Geist der Unterordnung, der konservative Zug fehlt ihm gänzlich. Er schreibt einmal: »Jegliche Entwicklung, sei sie nun sozial, oder religiös oder sonstwie, hat als erstes Ziel die Verneinung des Alten, den Nihilismus, die Zerstörung.« Segantini spricht damit geradezu revolutionäre Tendenzen aus. Er nimmt Rache an der väterlichen Macht, gegen die er sich in frühester Kindheit aufgelehnt haben muß; Rache vor allem dafür, daß der Vater ihn nach dem Tode der Mutter im Elend allein gelassen hatte. Aber Segantini begnügt sich nicht mit dem Negieren des Bestehenden; durch Niederreissen des Alten will er dem vollkommeneren Neuen Bahn brechen. Er hat das nicht nur theoretisch gefordert, sondern er hat im Sinne dieser Anschauung gehandelt, lange ehe er sie in Worten verkündete.

Wir können also bei Segantini eine rein negative Bedeutung des Vaters feststellen. Und wie seine Liebe zur Mutter in sublimierter Form zur gesamten Natur überströmt, so geht auch sein Hass, der ursprünglich dem Vater galt, auf alles über, was seinen Willen hemmt. Freilich sind die aggressiven Impulse, die sich gegen das Leben des Gegners richten, durch Sublimierung gemildert. Sie liefern Segantini die Energie, mit der er sich allen Gewalten gegenüber behauptet und durchsetzt. Segantinis Leben ist von seiner Kindheit an ein lebendiger Protest gegen jede Autorität, die sich anmaßte, seiner Individualität nahe zu treten.

So sehr nun diese Energie sich gegen die väterliche Macht wendet, darf man doch nicht übersehen, daß Segantini sich gerade in ihr mit seinem Vater identifiziert. Denn für den Knaben ist der Vater das natürliche Vorbild durch seine überlegene Körpergröße und Kraft, durch Energie und Wissen. Die Rivalität mit dem Vater muß in besonderem Maße den Wunsch hervorrufen, ihm in allen jenen Eigenschaften gleich zu kommen. Sie gibt einen wichtigen Anstoß zu den Größenphantasien des Kindes.

Die Auflehnung gegen die väterliche Gewalt und das Verlangen, selbständig, unabhängig, groß zu werden, finden sich bei dem jungen Segantini in ungewöhnlicher Ausprägung. Diese Züge seines Charakters lassen uns seine Entwicklung als Mensch und seine Laufbahn als Künstler verstehen.

Erschütternd liest es sich in der Lebensbeschreibung des Künstlers, wie er, sechs Jahre alt, seine Tage in einem engen, kahlen Zimmer, einsam, vom Morgen bis zum Abend eingesperrt, verbringen muß. Eine Zeitlang erträgt er dieses Schicksal, solange eben die eintönige Umgebung seiner Neugier noch Reize und seiner Phantasie Anregung bietet. Dann heißt es: »Eines Morgens, als ich stumpfsinnig zum Fenster hinaus sah, ohne an irgend was zu denken, drang das Gegacker einiger Nachbarsweiber an mein Ohr: sie schwatzten von einem, der als junger Mann zu Fuß von Mailand weggegangen und nach Frankreich gekommen war, wo er große Taten vollbrachte . . . Für mich war das wie eine Offenbarung. Man konnte also diesen Treppenflur verlassen und konnte weit hinauswandern . . . Ich kannte die Straße — mein Vater hatte sie mir gezeigt, als wir auf dem Schloßplatze spazieren gingen. ‚Dort‘, hatte er gesagt, ‚durch diesen Bogen sind die siegreichen französischen und piemontesischen Truppen eingezogen. Den Triumphbogen und die Straße ließ Napoleon I. anlegen; die Straße sollte mitten durch die Berge direkt nach Frankreich führen.‘ Und die Idee, auf dieser Straße nach Frankreich zu gelangen, wollte mich nicht mehr verlassen.«

Die Worte der Frauen erinnern den Knaben an eine eindrucksvolle Erzählung des Vaters, in der ebenfalls von

Frankreich und den großen Taten eines Mannes die Rede war. Schon sind die kindlichen Größenwünsche erweckt; seine impulsive Energie aber verlangt sofortiges Handeln. Der Sechsjährige läuft davon, versieht sich mit einem Stück Brot, geht durch den Triumphbogen und schlägt die Straße des großen Napoleon ein.

Nicht gar lange vorher war auch sein Vater, ohne viel Worte zu machen, eines Tages aus Mailand davongegangen. Der Kleine tut es ihm nach. Aber er begnügt sich nicht mit der Phantasie aller Knaben, es dem Vater gleich zu tun — er will wie jener Mann werden, dessen Grösse sogar dem Vater Bewunderung abnötigte.[1])

Die weitere Kindheitsgeschichte des Künstlers, wie er sie selbst erzählt, ist reich an merkwürdigen Wechselfällen — so reich, daß Zweifel in uns aufkommen, ob denn alles das sich wirklich so zugetragen habe. Sollte hier nicht die überreiche Phantasie des Kindes und des Erwachsenen manches, wenn nicht erfunden, so doch umgestaltet haben, was die Kritik des gleichen Menschen hernach nicht mehr von wirklich Erlebtem sondern konnte?

Die Berechtigung zu einer solchen Vermutung ergibt sich aus der Kenntnis gewisser Phantasien, die in überraschend gleichförmiger Weise von so vielen Individuen produziert werden, daß wir in ihnen etwas Typisches, allgemein Menschliches erkennen. Die nämlichen Ideen finden sich in den Massenphantasien, d. h. in den Mythen der verschiedensten Völker und Zeiten. Ich habe früher in meiner Studie »Traum und Mythus«[2]) den Nachweis erbracht, daß die Mythen in Form und Inhalt mit den Kindheitsphantasien des einzelnen Menschen die weitgehendste Übereinstimmung aufweisen. Rank[3]) hat dann in einer speziellen Untersuchung den

[1]) Menschen, deren aggressive Triebregungen durch starke Verdrängung gehemmt sind, identifizieren sich in ihrer Phantasie auch heute noch gern mit Napoleon. Hier liegt die wichtigste unbewußte Quelle des Napoleonkultus.

[2]) Traum und Mythus. Eine Studie zur Völkerpsychologie. Schriften zur angew. Seelenkunde, Heft 4.

[3]) Rank, Der Mythus von der Geburt des Helden. Schriften zur angew. Seelenkunde, Heft 5.

»Mythus von der Geburt des Helden« behandelt. Jedes Volk stattet in seinen Sagen die Geburt und die Kindheit seines Helden mit wunderbaren Vorkommnissen aus, die ganz mit den Phantasien des Einzelnen von seiner Kindheit übereinstimmen. Segantinis Kindheitsgeschichte, wie er sie selbst darstellt, erinnert nun in frappanter Weise an diese Heldensagen.

Die Sagen von Moses, Sargon, Cyrus, Romulus und Remus u. s. w. stimmen alle darin überein, daß der Sohn vornehmer Eltern aus irgend einem Grunde beseitigt werden soll. Er wird aber auf eine wunderbare Weise gerettet, etwa aus dem Wasser gezogen oder von fremden Menschen niederen Standes zufällig aufgefunden, wird als deren Sohn auferzogen und muß niedere Arbeit verrichten. Schon in der Jugend, etwa im Spiel mit seinen Altersgenossen, verrät er besondere Eigenschaften, die ihn von seiner Umgebung unterscheiden und ihn zu Höherem berufen erscheinen lassen. Herangewachsen erfährt er das Geheimnis seiner Herkunft, nimmt Rache an seinen Unterdrückern, verrichtet Heldentaten und gelangt schließlich zu den ihm gebührenden Ehren.

Hören wir nun Segantinis Bericht von seiner Kindheit weiter!

Der Knabe lief vorwärts auf der Landstraße, bis er bei Einbruch der Nacht vor Müdigkeit am Straßenrande niedersank und einschlief. Er merkte nicht, wie ein Regenschauer ihn durchnäßte. Er erwachte, als Landleute, die des Weges kamen, ihn aufrüttelten. Sie nahmen sich seiner an, hoben ihn auf ihren Wagen und fuhren ihn mit sich nach Hause. Auf der Fahrt schlief er wieder ein und erwachte erst im Hause seiner Retter. Als man ihn getrocknet und gewärmt hatte, begann man ihn nach seiner Geschichte auszufragen. Hier heißt es in der Autobiographie: »Ich erinnere mich, wie ich eine lange Geschichte mit vielen Einzelheiten erzählte, von einem Unfall, der mir einmal begegnet ist und der sich mir ganz besonders eingeprägt hat. Eines Tages nämlich — ich mochte drei oder vier Jahre zählen — überschritt ich ein schmales Holzbrückchen, das vom Hauptwege zu einer Fär-

berei hinüberführte über einen eingedämmten Gebirgsstrom, der mit seiner Kraft viele Mühlen treibt.« Auf der Brücke, so erzählt Segantini weiter, war ihm ein größerer Knabe begegnet, der den Kleinen durch eine unvorsichtige Bewegung hinabstieß. Ein Soldat war ihm nachgesprungen und hatte ihn aus dem Wasser errettet, als er schon einer Mühle zutrieb.

Dann folgt der Schluß der Erzählung: Als die Bauersleute von dem kleinen Segantini hörten, daß er keinesfalls zu seiner Schwester zurückkehren wollte, sagten sie: »Wir werden dich bei uns behalten, armes Waisenkind; du hast Sonne nötig. Aber wir sind nicht reich; und drum, wenn du hierbleiben und dich eingewöhnen willst, mußt du dich irgendwie nützlich machen!« . . . . »Tags darauf schnitt mir die Frau meine langen Haare ab, die mir reich und lockig auf die Schultern niederhingen. Eine andere Frau, die dabei stand, äußerte: ‚Von der Seite gesehen, gleicht er einem Sohne des Königs von Frankreich' . . .

An jenem Tage wurde ich Schweinehirt: ich zählte vielleicht noch keine sieben Jahre!«

Nur ein paar Wochen durfte der Knabe in seiner neuen Umgebung bleiben, in der ihm weit mehr Fürsorge zu teil wurde, als bei seiner Schwester in Mailand. Gerade diese kurze Episode schildert Segantini mit großer Genauigkeit und mit liebevollem Eingehen auf die Details. Wir finden in dieser Erzählung alle wichtigen Züge aus dem Mythus von der Geburt des Helden wieder! Da ist die Trennung vom Elternhause — die freilich hier in anderer Weise vor sich geht als in den Sagen; es folgt die wunderbare Rettung durch mitleidige Bauersleute, die den Knaben bei sich erziehen wollen. In die Erzählung von dieser Rettung schaltet Segantini eine zweite Rettungsgeschichte ein: er ist als dreijähriges Kind aus dem Wasser gezogen worden! Bei seinen Pflegeeltern muß er die niedere Arbeit des Schweinehütens verrichten, wie so viele Helden der Sage. Er, dessen Äußeres an einen königlichen Prinzen erinnert!

Es ist nicht möglich, in dieser Kindheitsgeschichte des Künstlers zwischen Dichtung und Wahrheit eine scharfe Grenze zu ziehen. Wer aber weiß, in welchem Grade die Erlebnisse der Kindheit der umgestaltenden Macht der Phantasie unterliegen, der wird die Spuren dieser Arbeit nicht verkennen. Ich verweise nur auf eine Stelle. Segantini erinnert sich, mit sechs Jahren die Bemerkung gehört zu haben, er gleiche einem Sohne des Königs von Frankreich. Es ist an sich nicht gerade wahrscheinlich, daß er den Wortlaut einer damals gefallenen Äußerung im Gedächtnis behalten habe. Der Inhalt aber ist identisch mit demjenigen der typischen Abkunftsphantasien des Knaben. Der Vater, als Vorbild aller Macht und Größe, wird von der Phantasie des Kindes gern zum König oder Kaiser erhoben; das wiederholt sich in den Träumen der Erwachsenen, in denen der Vater nicht selten als König auftritt. Feindselige Regungen gegen den Vater äußern sich beim Knaben darin, daß er in seiner Phantasie den Vater entthront, sich selbst zum Sohne eines imaginären Königs erhebt und seinem tatsächlichen Vater nur die Rolle eines Pflegevaters zuerteilt. Ein Prinz zu sein, gehört zu den gebräuchlichsten Größenphantasien des Kindesalters. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der kleine Segantini diese Phantasien mit der Kunde vom König von Frankreich zu einer Vorstellung verwoben hat, die dann vermöge ihres Wunschcharakters in seinem Gedächtnis die Geltung eines wirklichen Erlebnisses erlangte.

Die ganze ergreifende Kindheitsgeschichte Segantinis gleicht einem individuellen Mythus. Menschen mit stark ausgeprägtem Ehrgeiz pflegen ihre Kindheit mit solchen Mythenbildungen zu umgeben. Daß diese sich in unserem Falle so weitgehend mit den Sagen von der Geburt des Helden decken, läßt erkennen, wie Segantini aus der Tiefe der menschlichen Seele schöpft[1].

Wie schon angedeutet, mußte Segantini nach kurzer Zeit sein Asyl verlassen und zu seiner Schwester zurückkehren.

[1]) Wir dürfen nicht annehmen, daß Segantini in seiner phantastischen Produktion durch die Kenntnis der Heldensagen beeinflußt worden sei; seine Bildung dürfte hiezu nicht ausgereicht haben.

Aus den folgenden Jahren liegen spärliche Nachrichten vor. Wir wissen nur, daß Segantini bei seinen Stiefgeschwistern herumgestoßen wurde. Eine Weile war er bei einem Stiefbruder untergebracht, der im Val Sugana einen Wursthandel betrieb, dann wieder bei der Schwester, die inzwischen einen Schankwirt geheiratet hatte. In solcher Umgebung mußte der Knabe leben; mit seiner Phantasie freilich weilte er in fernen Welten und ein paarmal lief er auch wirklich davon, in der festen Zuversicht, daß ihm das Glück begegnen werde wie im Märchen. Als schließlich sich niemand zutraute, mit solch einem Ausreißer und Taugenichts fertig zu werden, entledigte man sich seiner und tat ihn in eine Korrigendenanstalt in Mailand. Dort wurde er mit Schuhflicken beschäftigt.

Auch die Disziplin dieser Anstalt vermochte den Willen des erst Zwölfjährigen nicht zu brechen. Und wie gegen jede andere, so sträubte er sich auch gegen die geistliche Autorität. Als er zum erstenmal zur Kommunion gehen sollte, weigerte er sich hartnäckig. Die darob über ihn verhängte Arreststrafe verbüßte er und — lief dann fort. Er wurde aufgegriffen und wieder eingeliefert und blieb nun in der Anstalt, bis er 15 Jahre alt war. Seine Vorgesetzten mußten sich bequemen, ihre Erziehungsmethode seinem Wesen anzupassen. Dadurch kamen sie besser mit ihm aus. Schließlich setzte er seinen lang gehegten Wunsch durch, daß er zu einem Malermeister in die Lehre gegeben wurde.

Der fünfzehnjährige Lehrling stand nun einem neuen Machthaber gegenüber, der als ein braver, aber auf seine geringe Kunst allzu eingebildeter Mann geschildert wird. Der brachte es ebensowenig wie seine Vorgänger fertig, dem selbstbewußten Zögling seine Meinungen aufzuzwingen.

So war hier für Segantini des Bleibens nicht allzu lange. Mit energischem Entschluß trennte er sich von seinem Meister, trat in die Kunstschule der Brera ein und versuchte, sich mit Mühe und Not seinen Unterhalt zu erwerben. Auf allerhand Art verschaffte er sich einen kärglichen Verdienst, der oft nicht reichte, seinen Hunger zu stillen.

Durch seine überlegene Begabung und seine ausgeprägte Persönlichkeit aber erwarb er sich rasch Ansehen bei seinen Kollegen. Denjenigen unter den Kunstschülern, die sich gegen Tradition und Schule auflehnten, wurde er bald zum Führer. Als solcher erregte er das Mißfallen der Lehrer. Nach einem ersten Erfolg des jungen Revolutionärs auf der Mailänder Ausstellung wies man das folgende Mal dem von ihm ausgestellten Bilde einen ganz ungünstigen Platz an. Da brach Segantinis ganze Impulsivität durch. Es kam zu einer Szene, von der Servaes (S. 34) berichtet: »Er ging hin, riß seine Arbeit herunter und zerstückelte sie. Und nicht genug damit; als er auf der Straße dem Professor begegnete, in dem er den Veranlasser des ihm widerfahrenen Unrechtes witterte, stellte er ihn heftig darüber zur Rede und so schwer fiel es ihm, sein Temperament zu bemeistern, daß er sich an einen Laternenpfahl anklammerte und diesen so lange mit Heftigkeit rüttelte, bis die Scheiben oben zerklirrten.«

Nun konnte Segantini auch hier nicht länger bleiben, und der Zwanzigjährige, der keine Macht über sich duldete, tat den kühnen Schritt zur Selbständigkeit. Beständig mit der äußersten materiellen Not kämpfend, verfolgte er seinen Weg mit unbeugsamer Energie. Er hat das Schicksal seiner Jugend mit beredten Worten zusammengefaßt[1]: »Mit meinem Körper, in den das Schicksal meine Seele legte, hatte ich viel zu kämpfen. Er war verlassen und Waise mit sechs Jahren, so allein ohne Liebe, fern von allen wie ein toller Hund. In solchen Verhältnissen konnte ich nur verwildern und gegenüber den bestehenden Gesetzen war ich stets von Unruhe und Aufruhr erfüllt.«

Vielleicht den stärksten Ausdruck seines Widerwillens gegen jede Unterordnung hat der junge Segantini bald danach durch eine Handlung gegeben, die Servaes schonend mit Stillschweigen übergangen hat. Segantini, der österreichischer Staatsangehöriger war, entzog sich dem Militärdienst. Daß ihn die möglichen Folgen an diesem Schritt nicht zu hindern vermochten, zeigt, wie sehr ihn der Drang nach Unabhängigkeit

[1]) Seite 72 der Sammlung von Bianca Segantini.

beherrschte. Seine Strafe war, daß er den Boden seiner Heimat auf lange Zeit hinaus nicht betreten durfte. Er hat schwer unter dieser Strafe gelitten. Als er starb, stand er nahe vor der Erfüllung seines Herzenswunsches, die geliebte Heimat wiederzusehen.

Jene Handlung scheint unvereinbar mit dem Charakter eines ethisch so stark empfindenden Menschen wie Segantini. Sie wird uns aus der Analyse seines Unbewußten verständlich. Im heimatlichen Boden liebte er seine Mutter; aber in der Staatsgewalt seines Landes haßte er den Vater.

III.

Mutter, Heimat und Natur bilden in Segantinis Gedankenwelt und nicht minder in seinem Gefühlsleben eine unlösbare Einheit. Vermöge ihrer inneren Verwandtschaft verschmelzen sie, wie wir es auszudrücken pflegen, zu einem »gefühlsbetonten Komplex«.

Die ungewöhnliche Macht dieses Komplexes erklärt sich aus Segantinis Kindheitsgeschichte. Als er seine Mutter verlor, mußte er auch die Heimat und die Natur verlassen. Mit einem Schlage wurde er all seiner höchsten Güter beraubt; in seiner Erinnerung blieben sie daher untrennbar verbunden.

Der Vater nahm ihn fort aus der Umgebung, die er liebte; die große Stadt, in der er einsam blieb, vermochte dem Gemüt des Knaben nichts zu geben. Da verschloß er sich gegen den Vater und gegen die Stadt. Weil sie ihn Liebe entbehren ließen, wandte er seine Gefühle für immer von beiden ab. Der Überschwang seiner Liebe zu Mutter, Heimat und Natur mußte durch diesen Kontrast noch eine besondere Verstärkung erfahren.

In der elendesten Zeit, die er als Jüngling durchleben mußte, benützte Segantini jeden freien Augenblick, um aus der Stadt hinaus in die Natur zu flüchten, die er nach dem Zeugnis seiner Freunde mit schwärmerischer Hingebung liebte. Als es ihm dann gelungen war, in seiner Bice einen Ersatz der Mutter zu finden, da duldete es ihn nicht länger in Mailand. Es

zog ihn zurück zur Natur; er mußte sich auch für die früh verlorene Heimat einen Ersatz suchen. So ging er mit seiner jungen Frau nach Pusiano in der Brianza, der Gegend zwischen den beiden südlichen Armen des Comer Sees. Dort wurde er zum Maler seiner einfachen ländlichen Umgebung.

Segantini war um jene Zeit vom Höhepunkt seiner Kunst noch weit entfernt. Es war, wie Servaes zutreffend bemerkt, ein begrenztes Gebiet, in dem sich seine Kunst bewegte. Er malte Bilder aus dem Dorfleben, die nicht frei von genrehaftem Anstrich waren; einzelne darunter verrieten auch, daß er sich vom Einfluß der Schule doch nicht gänzlich emanzipiert hatte. Seinen späteren Werken näherte er sich damals am meisten, wenn er die Gemeinschaft von Mensch und Tier darstellte. Alle diese Szenen enthielten wenig Bewegung; da sind träumende Hirten, ein Hirtenmädchen, das still sein Ave Maria betet, eine Mutter, die sich trauernd über eine leere Wiege beugt. Und alle diese Bilder waren in dunklen Tönen gehalten. Segantini malte um jene Zeit das matte Licht der Innenräume, das Zwielicht der Mondnacht, den finsteren Gewitterhimmel und mit besonderer Vorliebe die matte Beleuchtung des Sonnenunterganges.

Häufig ist den Werken aus jener Zeit ein bestimmter Gefühlston eigen. Der Mensch nimmt sich mit Güte und Mitgefühl der Tiere an. Voll mütterlicher Zärtlichkeit hält das Hirtenmädchen auf dem Bildchen »Uno di più« das neugeborene Lamm in den Armen; der Hirt auf dem Gemälde »die Schafschur« beugt sich liebevoll und milde zu dem Tier hernieder, dem er die Wolle nimmt.

In erster Fassung entstand damals ein Bild, dessen Sujet der Künstler später wieder aufgenommen und zur vollen Ausgestaltung gebracht hat: »Ave Maria a trasbordo«. Eine müde Ruhe liegt über diesem Bilde. Der Mann im Boot läßt die Ruder still liegen; die Frau mit dem Kinde im Arme scheint im Schlummer versunken. Die Schafherde, die das Fahrzeug füllt, drängt nach der dem Beschauer zugekehrten Seite, aber die Rücken der Tiere bilden eine nur wenig bewegte Fläche. Über dem Ganzen liegt die Beleuchtung des Sonnenunterganges, der Friede des Abends.

Dieses Bild vereinigt alle charakteristischen Züge der Brianza-Zeit in sich; vielleicht ist es das beste Werk jener Periode: ein ganzer Segantini. Damals ging in dem Künstler eine Wandlung vor sich. Er hörte auf, das rein Technische gering zu schätzen und den Gefühlsinhalt als das allein Wesentliche am Kunstwerk zu betrachten.

Servaes[1]) spricht mit bezug auf diese Zeit von einem zwanglosen Sichausgeben des Künstlers. Seine Produktivität war groß. Er gab dem Bedürfnis, seinen Gemütsbewegungen (»sentimenti«) einen künstlerischen Ausdruck zu verleihen, in weitem Maße nach.

In den autobiographischen Aufzeichnungen sagt Segantini: »Die Natur war für mich gleichsam ein Instrument geworden, das Töne von sich gab, die all das, was mein Herz erzählte, begleiteten. Und dieses sang die ruhigen Harmonien der Sonnenuntergänge und das innerste Wesen der Natur. So wurde mein Geist durch eine große Melancholie genährt, die in der Seele in unendlicher Süße wiederklang.«

Wir müssen aus Segantinis Seelenleben in jener Zeit zwei Erscheinungen herausheben: die Neigung zur Schwermut und die teilnehmende Liebe, die mitleidsvolle Güte zur Kreatur. Diese Aufgabe erwächst uns besonders darum, weil Segantini in beiden Beziehungen späterhin eine bemerkenswerte Wandlung durchgemacht hat.

Wir erinnern uns, daß während der Entwicklungsjahre der Sexualtrieb des Künstlers eine weitgehende Einschränkung erfahren mußte. Wenn nun — wie dargelegt wurde — die männlich-aktive Triebkomponente in hohem Maße verdrängt wird, so pflegt daraus eine Verstärkung der ihr entgegengesetzten Komponente hervorzugehen. In das gesamte Seelenleben wird ein Zug von Passivität hineingetragen, der in mehr als einer Hinsicht an das psycho-sexuelle Verhalten des Weibes erinnert. Die Hingabe an Leiden wird der energischen Aggression vorgezogen. So entstehen die bei den Neurotikern

---

[1]) Die hier gegebene Charakteristik dieser Schaffensperiode lehnt sich eng an die Darstellung von Servaes an.

so häufigen schwermütigen Verstimmungen, die regelmäßig — freilich nicht immer bewußtermaßen — neben der Qual eine Lust in sich bergen. Von dieser »süßen Melancholie« erzählt Segantini nicht als von einem Übel, sondern als von einer reichen Quelle der künstlerischen Inspiration. Auf den Bildern dieser Zeit findet der Zug zur Passivität, findet die Schwermut symbolisch Ausdruck durch die ernste Ruhe und die gedämpfte Beleuchtung. Der Sonnenuntergang, den Segantini damals so oft darstellte, weist uns auf Todesgedanken hin, wie sie jeder schwermütigen Verstimmung angehören und zugleich auf den Mittelpunkt aller seiner Phantasien: auf die Mutter. »Sie war schön wie ein Sonnenuntergang im Frühling« schrieb er später von ihr. Todesphantasien, die einstmals der Mutter gegolten und sich später auf die eigene Person des Sohnes zurückgewandt hatten, fanden ihre Sublimierung in den Werken dieser Zeit.

Die teilnehmende Liebe zur Natur, das »Mit-leiden« mit allen Wesen wurde schon früher von der Verdrängung der aggressiven Triebregungen hergeleitet. So bildeten eigenes Leiden und Mitleiden damals das Ziel der sublimierten Triebe.

Es kam die große Wandlung im Seelenleben des Künstlers. Die müde Schwermut hörte auf, die vorwaltende Stimmung zu sein; sie machte einer enthusiastischen Schaffensfreude Platz. Später freilich und besonders in der letzten Lebenszeit, bekam die düstere Stimmung des öfteren wieder die Oberhand.

Wir kennen diesen Vorgang sehr wohl von den Neurotikern her. Auch bei diesen pflegt die Pubertät einen über das normale hinausgehenden Verdrängungsschub mit sich zu bringen, wodurch die Sexualität des Neurotikers sich dem weiblichen Typus in bemerkenswertem Grade annähert. Auch die Neurotiker neigen von der beginnenden Geschlechtsreife an oft bis ins dritte Dezennium des Lebens und noch darüber hinaus zu trüber, weltschmerzlicher Stimmung und zur passiven Hingabe an ihr Leiden. Nur allmählich überwinden sie dieses Stadium und schwingen sich auf zu einer

entschiedenen Lebensbejahung und zu normaler, nicht selten sogar zu übertriebener Arbeitsleistung.

Es gelang Segantini jetzt in glücklichster Weise, seine aggressiven Triebregungen, anstatt sie, wie bisher, durch Reaktion ins Gegenteil zu paralysieren, in einen mächtigen Arbeitsdrang umzusetzen. Und indem die männliche Aktivität zum herrschenden Prinzip in ihm wurde, änderte sich auch seine Auffassung der Natur und der Charakter seiner Kunst.

Von der Brianza aus zog Segantini zunächst für kurze Zeit hinauf nach Caglio, das hoch überm Comer See liegt. Dort schuf er sein erstes Gemälde in großem Format: »Alla stanga« (An der Barre): eine weite Landschaft in Spätnachmittagsbeleuchtung; verteilt in ihr, teils dem Beschauer nahe, teils fern, Reihen von Kühen an der Barre; dazwischen Menschen, die ihrer ländlichen Arbeit obliegen. Das war kein genrehafter Ausschnitt aus dem Hirtenleben mehr; das war ein kühner Versuch, durch die Kunst die Gesamtnatur zu umfassen.

Bald danach brach Segantini mit seiner Gattin auf, um im Hochgebirge einen Ort zur dauernden Niederlassung zu suchen. Nach langen Streifzügen wählte er das Dorf Savognin in den Graubündner Alpen (1886). Dies jungfräuliche Stück Erde schien ihm am vollkommensten seinem Naturgefühl zu entsprechen. Das stille Gebirgsdorf, das draußen in der großen Welt kaum jemand mit Namen kannte, wurde ihm zu einer neuen Heimat. Er lebte hier mit Frau und Kindern das Leben der Gebirgsbewohner.

Der Aufstieg aus dem Voralpenland der Brianza zum Hochtal von Savognin ist ein Markstein in Segantinis Entwicklung. Was ihn zur Höhe zog, das waren zunächst die Berge, die er in dieser neuen Heimat so nahe vor sich hatte wie in der alten seiner Kinderjahre. Er wünschte weiter — wie es in einem seiner Briefe heißt — zu einer restlosen Kenntnis der Natur zu gelangen. Auf das Auge des Künstlers übte die Durchsichtigkeit der Luft, die Reinheit des Sonnenlichtes, die Leuchtkraft der Farben dort oben eine mächtige Anziehung. Vor allem aber bedeutete der Aufstieg zur Höhe

ihm, dem einsam Schaffenden, symbolisch das Streben nach Aufwärts, nach Vollkommenheit, bedeutete die Sehnsucht, in rastlosem Schaffen beständig über sich selbst hinaus zu wachsen, das Verlangen, sich als Künstler die gesamte Natur zu erobern, um wie ein König über sie zu herrschen. »In jenem Lande«, so heißt es in der Selbstbiographie, »lenkte ich kühner mein Auge auf zur Sonne, deren Strahlen ich liebte, die ich mir erobern wollte.«

Die Arbeit der nun folgenden Jahre war alles andere denn ein »zwangloses Sichausgeben«. Es war ein Anspannen aller Kräfte, in dem die sublimierte Aggressionslust ihr Genügen fand. Seinem eigenen Geständnis nach war Segantini von einer Erregung ergriffen, die ihn Arbeit und Mühsal nicht fühlen ließ. Alles in ihm drängte nur nach dem Werke, das er als die »Fleischwerdung des Geistes in der Materie«, als einen Schöpfungsakt bezeichnete!

Welcher Unterschied in der Auffassung! Der gleiche Mensch, der jahrelang durch müde Schwermut das Leben verneint hatte, er sah sich jetzt in kühnem Gedankenflug als Schöpfer, als Herrscher der Natur. Er fand den Weg zu sich selbst zurück, indem er die Größenphantasien seiner Kindheit wieder aufnahm.

Die milde, mitfühlende Liebe zur Natur aber ging über in ein heißes Begehren, in ein heftiges Besitzenwollen. Segantini schildert es mit glühenden Worten, die hier im Auszug wiedergegeben seien:

»Ich bin ein leidenschaftlicher Liebhaber der Natur. An einem schönen sonnigen Frühlingstage in diesen mir zur Heimat gewordenen Bergen..... fühle ich einen unendlichen Jubel; das Blut pocht mir in den Adern wie in der ersten Jugendliebe vor dem angebeteten Mädchen.«

»Ich berausche mich an dieser Liebe, die niemals sättigt, neige mich zur Erde und küsse die Grashalme, die Blumen...

»Ich dürste, o Erde, und hingeneigt zu deinen reinsten und ewigen Quellen trinke ich, trinke von deinem Blute, o Erde, das Blut von meinem Blute ist.«

In die Sprache der Wissenschaft werden wir diese Gedanken so übersetzen: Der Anblick der Natur versetzt die Sinne des Künstlers in einen Rausch, den er selbst mit der sexuellen Erregung in Parallele stellt. Die sublimierten Triebe fordern mit Ungestüm Befriedigung; ihr Verlangen richtet sich nach keinem geringeren Objekt, als nach der Gesamtnatur. In der brünstigen Liebe zur mütterlichen Natur feiert die Liebe zu jener Mutter ihre Auferstehung, die »Blut von seinem Blute« war.

Das erste Jahr des Savogniner Aufenthaltes zeitigte Werke, die zu Segantinis besten Leistungen zählen.[1]) Einige davon nehmen ältere Motive der Brianza-Periode wieder auf; gerade diese Bilder aber zeigen am deutlichsten den Zuwachs seines Könnens. Da ist an erster Stelle »Ave Maria a trasbordo« zu nennen. Mit genialer Hand gab Segantini dem Bilde eine etwas veränderte Raumeinteilung und eine neue Beleuchtung; vor allem aber machte er den ersten Versuch mit einer neuen Technik, der Farbenzerlegung, auf die wir späterhin zurückkommen. In dieselbe Zeit fällt das entzückende Bild des »strickenden Mädchens am Zaun«. Als er in der Brianza das gleiche Motiv zum ersten Male zur Darstellung brachte, da gab es für ihn nur trübes, dämmeriges Licht. Jetzt ist alles vom blendenden Sonnenlicht durchflutet.

In dieser Periode der Umwälzungen gab es in Segantinis Kunst nur einen ruhenden Pol: den Mutterkomplex. Was an Gedanken und Gefühlen in dessen Bereich gehörte, schien keinem Wechsel und Wandel unterworfen zu sein. Das zeigte sich so recht in folgendem für Segantini charakteristischen Zug. Das junge Bauernmädchen, das er als »strikkendes Mädchen« dargestellt hatte, ließ er nicht wieder von sich gehen. »Baba« — so wurde sie genannt — mußte in sein Haus übersiedeln. Sie blieb durch alle folgenden Jahre sein einziges Modell, daneben war sie seine und seiner Familie treue Hausgenossin. In ihr hatte er den Typus gefunden,

[1]) In Folgendem schließt sich die Darstellung wieder eng an Servaes an.

dessen er für die Bilder der Mütterlichkeit und der Arbeit benötigte. Hier bedurfte er keines Wechsels, und so hielt er an dem einzigen Modell fest.

Die Idee der Mütterlichkeit aber verkörperte er in der folgenden Zeit in einem großen Meisterwerk von hinreißender Kraft: »Die beiden Mütter«. Eine Magd sitzt im Stall auf einem Schemel; während sie ihr schlafendes Kind mit beiden Armen umfängt, ist ihr Kopf im Schlummer herabgesunken. Dicht neben ihr sieht man den massigen Körper einer Kuh, der zu Füßen ein junges Kälbchen liegt. Eine herabhängende Laterne wirft ein gedämpftes, rötliches Licht auf die Frau und das Kind und auf die hintere Körperhälfte der Kuh; im übrigen herrscht ein matter Dämmerschein. Eine feierliche Ruhe liegt über der Gruppe; man kann nur der feinsinnigen Bemerkung von Servaes zustimmen, daß der Künstler gerade durch diese allen Figuren des Bildes gemeinsame Ruhe eindringlich die Wesensgleichheit der beiden Mütter betont. Diese Wirkung wird durch ein anderes, ebenso einfaches Mittel, nämlich durch die Linienführung verstärkt. Servaes sagt in dieser Beziehung: »Mit geradem Rücken steht die Kuh und senkt den Kopf still in den Trog. Und wo der Kuhrücken aufhört, erscheint der Kopf der jungen Menschenmutter und deren Rücken nimmt die streng gezogene Horizontallinie auf und läßt sie sanft hinabgleiten. Unweit darüber schneidet das Bild ab, sodaß man deutlich sieht (und doch nur dunkel empfindet), wie der Bildrand dem Kuhrücken parallel läuft. Die diskrete Feierlichkeit dieser Gliederung setzt sich beim betrachtenden Beschauer unbewußt in einen Gefühlswert um. Mit solch leiser Hand lenkt der Künstler unsere Seelen.«

Um das Jahr 1890 gelang es Segantinis unausgesetztem Bemühen, die Technik der Farbenzerlegung zu der ersehnten Vollendung zu bringen. Das herrliche Gemälde »Die Pflüger« (in früherer Fassung »die Scholle« benannt) war die erste reife Frucht dieser Arbeit. Jetzt war es ihm gelungen, die durchsichtige Klarheit der Luft, das Vibrieren der Farben in jenen Höhen zur Darstellung zu bringen, wie keiner vor

ihm vermocht und keiner nach ihm es erreicht hat. Er stellte den Menschen samt seinen treuen Genossen, den Haustieren, wundervoll plastisch in den Vordergrund des Gemäldes. Er führte alle Details der Landschaft mit der nur ihm eigenen Liebe aus. Die langgestreckte Alpenkette im Hintergrund strahlt in unendlich reichem Wechsel von Fels und Schnee. Über allem liegt das zitternde Blau eines leuchtend klaren Himmels.

Segantini gelangte zu dieser Vollendung der divisionistischen Technik ganz selbständig. Das gleiche Problem beschäftigte damals die Maler allerorten; auf mannigfache Art suchte man es zu lösen. Unabhängig von all diesen Versuchen ging Segantini mit ruhiger Sicherheit seines Weges, bis er sein Ziel erreicht hatte.

Es war nicht seine überragende künstlerische Begabung allein, die ihm den Weg wies. Das Suchen nach Licht und Farbe lag tief in seinem Triebleben. Nach Licht und Farbe lechzte sein Auge und so mußte er, einem inneren Drange folgend, sein höchstes Streben nach einer vollkommenen Darstellung beider richten.

Schon in einer seiner frühesten Arbeiten als Kunstschüler hatte er sich ein Beleuchtungsproblem gestellt und es selbständig gelöst. Hernach freilich, in den Zeiten der melancholischen Stimmung, war er ganz zur Dunkelmalerei übergegangen. Als es ihn dann zu den Höhen zog und er die Natur beherrschen wollte, da fand seine Siegerstimmung ihren Ausdruck in der Sehnsucht nach dem strahlenden Sonnenlicht, das dort oben seinen vollen Glanz entfaltet.

Welche Gefühle der Anblick aller dieser Herrlichkeit in ihm erregte, haben wir schon aus Segantinis eigenen Worten erfahren. Er betrachtete die Natur mit den Augen des Verliebten; sie versetzte ihn in einen Rausch von Seligkeit. Es bedarf also nicht erst des Beweises, daß hier eine weitgehende Sublimierung derjenigen geschlechtlichen Triebkomponente in die Erscheinung tritt, die wir die Schaulust benennen. Dieser Trieb dient der Anregung der Libido durch das Betrachten körperlicher Eigenschaften des Sexualobjektes, die wir

schlechtweg als dessen »Reize« zu bezeichnen pflegen. Die Sublimierung des Schautriebs liefert einen Hauptbeitrag zur Konstituierung derjenigen Sexualhemmung, die wir als das Schamgefühl bezeichnen; er ist überdies in hohem Maße der künstlerisch-ästhetischen Sublimierung fähig.

Segantinis Schautrieb war, trotz seiner eminenten Stärke, vom eigentlich Sexuellen in auffälligem Grade abgewandt. Nur ganz ausnahmsweise finden wir auf einem Bilde eine nackte Figur. So auf dem der späteren Zeit angehörenden Gemälde »Die Quelle des Übels«. Eine nackte weibliche Gestalt, die sich im Wasser spiegelt, stellt allegorisch die Eitelkeit dar. Hier verfolgt der Künstler mit der Darstellung des Nackten einen ethischen Zweck! In einen durchsichtigen Schleier hüllt er die »Dea pagana«, die heidnische Göttin der Sinnlichkeit. Beide genannten Werke gehören bezeichnenderweise nicht zu den stärksten des Meisters. Eine ganz andere Kraft liegt in der »Dea christiana«, der gütigen Mutter mit dem Kinde; diesem Bilde — so merkt man — konnte er die ganze Kraft seiner Gefühle einhauchen. Vollends vermißt man in Segantinis Werken alles Grobsinnliche. Wo er erotische Szenen darstellt, da malt er sie zart, innig und keusch.

Der Natur wandte sich seine sublimierte Schaulust zu; Licht und Farbe waren ihm die Quelle ekstatischen Glückes. Aus seiner Kindheit erzählt Segantini, wie der Anblick eines Anstreichers, der mit Pinseln und Farben hantierte, ihn mit brennender Neugierde erfüllte. Wie gebannt betrachtete der Knabe das kunstlose Geschmier des Handwerkers. Er entdeckte in den Farbenflecken phantastische, tierische und menschliche Figuren; in buntem Wechsel lösten die Erscheinungen einander ab. Die weiteren Schilderungen seiner Kindheit zeigen, mit welcher Gier er optische Eindrücke in sich aufnahm und sie festhielt. Bemerkenswert ist die große, visuelle Lebhaftigkeit seiner Darstellung; jede Szene der Autobiographie wirkt wie ein Gemälde. Segantini war nicht nur ein liebevoller Beobachter der Natur; was sein Auge an Form und Farben in sich einsog, das gestaltete seine künstlerische Phantasie zu einem einheitlichen Ganzen.

Ihm selbst ging das Gefühl niemals verloren, daß er in dieser beobachtenden und künstlerisch gestaltenden Tätigkeit seine Erotik auslebte. Als er sich einmal darüber ausließ, warum er vor dem Gemälde nie eine Skizze anfertige, da schrieb er: »Ein Künstler, der zuerst eine Skizze ausführt, ist wie ein junger Mann, der, weil er beim Anblick eines schönen Weibes in Entzücken geriet, dieses nun auf der Stelle besitzen will, der gleich in Umarmungen schwelgen will, Mund und Augen mit Küssen bedecken und heftig erbeben in der Wonne der Umarmung. Nun, da hat er dann seine Skizze ... Mir hingegen sagt es zu, die Liebe reifen zu lassen und meine Einfälle in Gedanken zu liebkosen, sie in meinem Herzen zu hegen; obgleich halbtoll vor Begierde, sie gestaltet zu sehen, kasteie ich mich und begnüge mich damit, ihnen ein gutes Heim zu bereiten; inzwischen fahre ich fort, sie mit den Augen des Geistes zu betrachten, in dieser Beleuchtung, in jener Stellung, in verändertem Empfindungszusammenhang.«

Sehr bezeichnend ist es hingegen, daß der Maler, der vorbereitende Skizzen verschmähte, nach der Vollendung des Gemäldes dessen Thema oft viele Male wieder aufnahm, ihm diese oder jene Variante zu geben, ihm neue Seiten abzugewinnen versuchte. Der Komplex, in dessen Bahnen sich das Werk bewegte, beherrschte ihn so sehr, daß ihm das Gefühl zurückblieb, er habe noch nicht jede feinste Regung seiner Seele zum Ausdruck gebracht.

IV.

Mit der ganzen Kraft seiner Triebe hatte Segantini sich die Herrschaft über Licht und Farbe errungen. Da begannen sich in die Siegesfreude trübe Stimmungen zu mischen, von gleichem oder ähnlichem Charakter, wie sie ihn in der Brianza so oft befallen hatten. Die inneren Gründe für diesen abermaligen Umschlag lassen sich nicht mit Sicherheit erkennen. Immerhin darf man auf Grund allgemeiner Erfahrungen einige Vermutungen aussprechen.

Das Schwanken zwischen zwei Extremen wird verständlich aus dem Triebleben des Neurotikers. Die einander widerstreitenden Triebe gelangen zu keinem harmonischen Ausgleich. Hat der eine die Herrschaft im Bewußtsein erlangt, so gibt der ins Unbewußte verdrängte Gegentrieb keine Ruhe. Er verschafft sich unter der Maske neurotischer Ersatzbildungen Zutritt zum Bewußtsein. Hat zum Beispiel die männliche Aktivität die Oberhand und ist sie im Begriff, sich mit der den neurotischen Trieben eigenen Impulsivität durchzusetzen, gerade dann besteht für die unterdrückte Komponente der Anreiz, sich dem Bewußtsein bemerkbar zu machen. In die Stimmung des Triumphes mischen sich schwermütige Gefühle.

Bei Segantini kommt ein weiteres Moment hinzu. Er hatte mit Anspannung aller Energie seine malerische Technik bis zur Vollendung durchgebildet, hatte der Natur die Geheimnisse der Farbe und des Lichtes abgerungen. Nach Erreichung des ersehnten Zieles läßt die Spannung plötzlich nach. Die Triebe, deren Sublimierung solche Leistungen ermöglicht hatte, sind plötzlich eines Zieles beraubt. Sie verlangen nach einem neuen Ziel, nach neuer Expansion; denn sie sind durch den Erfolg nur anspruchsvoller geworden. Läßt dieses Verlangen sich nicht sogleich erfüllen, so tritt eine Mißstimmung ein. Der Mensch fühlt sich ärmer als früher — ärmer an Hoffnungen — und die Siegesfreude weicht melancholischer Niedergeschlagenheit.

»Trübe Stunde« heißt das erste Gemälde, das Segantini in solcher Gemütsverfassung geschaffen hat. Es steht in starkem Kontrast zu den vorausgegangenen Werken. Zum ersten Male begegnen wir wieder der Abenddämmerung! »Vor einem kleinen, rauchenden Rundkessel, unter dem ein rotes Feuer glimmt, sitzt auf steinigem Felde des Abends eine junge Bäuerin, fröstelnd, in trübe Gedanken versunken. Ihr gegenüber steht eine gescheckte Kuh, die brüllend den Hals reckt.« (Servaes.)

Die Stimmung des Bildes ist trostlose Einsamkeit. Aber mit wundervoller Meisterschaft bringt der Künstler durch die

Linienführung Mensch, Tier und Landschaft in enge Beziehung zu einander. So klingt doch ein Trost aus dem Bilde: der Mensch ist nicht verlassen, wenn er sich eins mit der Natur fühlt; das war das Glaubensbekenntnis des Künstlers, der einen persönlichen, väterlich sorgenden Gott nicht kannte.

Nicht lange nach Vollendung dieses Bildes zog es ihn in die Einsamkeit. Nun zeigte es sich, wie sehr jedes Werk des Künstlers aus der Tiefe seines Gefühlslebens hervorging. Die Einsamkeit, die seiner Gemütsstimmung entsprach, fand er hoch oberhalb von Savognin in dem Dörfchen Tusagn. Da hauste er in einer Hütte während des Sommers des Jahres 1893. Er war hier umgeben von reicher alpiner Vegetation; er hätte hier in Licht und Farbe schwelgen können; statt dessen ging er noch stundenlang weiter hinauf zu einem hoch gelegenen Weideplatz, wo es keinen üppigen Graswuchs, keinen reichen Blumenflor mehr gab. Er malte diese Einöde mit einer kleinen Schar weidender Schafe. »Ein trauriger Hirte sitzt dabei, fast Knabe noch, und dennoch kraftlos und müde wie ein Greis. Das von der Sonne rot gebrannte Gesicht ist ihm im Halbschlaf vornüber gefallen; die Hände ruhen schlaff und untätig auf den Schenkeln. Immer grauer und schwärzlicher zieht sich das Gelände hinauf.« (Servaes.) Das Bild trägt den Namen »Alpenweide«. Jeder Zug gemahnt darin an die Melancholie der Brianza-Periode. In der jammervollen Verlassenheit der »Alpenweide« findet Segantini einen einzigen Trost. Da, wo die Natur ihren Geschöpfen kaum noch ein paar dürre Grashalme spendet, da offenbart sich ihm die Mütterlichkeit in ihrer ganzen Größe. In den Vordergrund des Bildes stellt er ein Schaf, das zwei Lämmer säugt. Die Liebe der Mutter — so sagt uns dies Symbol — ist für Tier und Mensch in der Verlassenheit die sicherste Zuflucht.

In den Jahren 1890—1893 entstand eine Reihe von Werken, die man mit dem Namen »Nirvanabilder« belegt hat. Wie so oft, stellte Segantini die gleiche Idee in verschiedenen Variationen dar. Die erste Fassung (betitelt »Die Hölle der Wollüstigen«, jetzt im Museum zu Liverpool) und die letzte (benannt »Die schlechten Mütter«, in der mo-

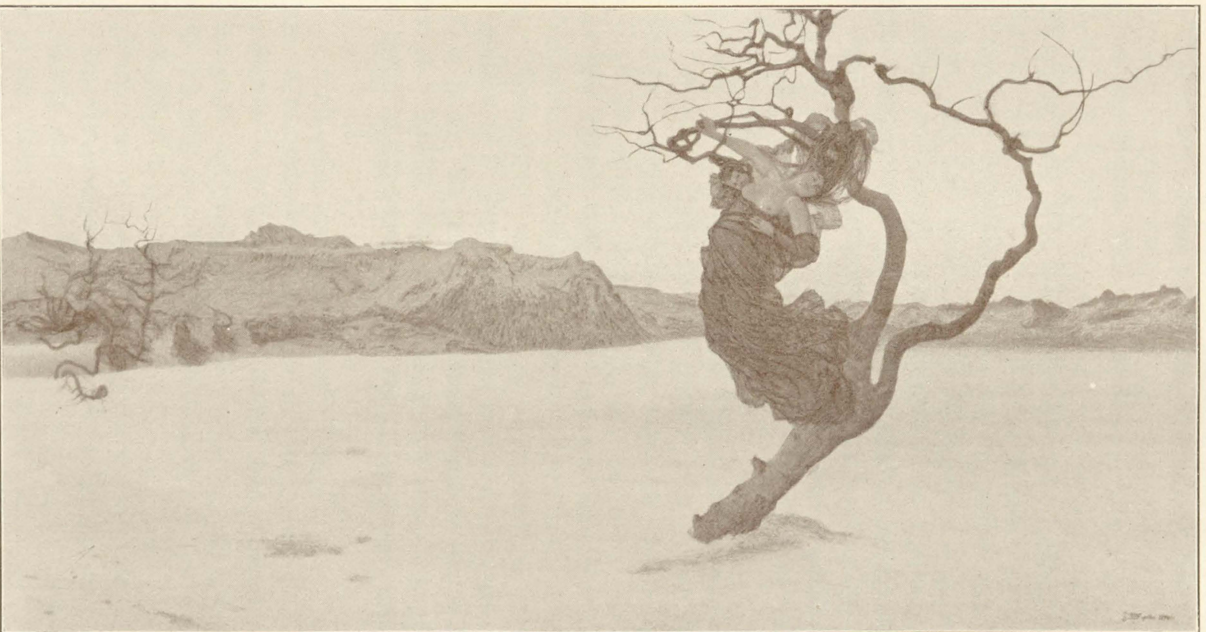
dernen Galerie zu Wien) gehören malerisch zu den bedeutendsten Schöpfungen des Künstlers. Inhaltlich aber stieß besonders die »Hölle der Wollüstigen« auf großen Widerspruch. Denn man verstand sie nicht und gelangte trotz aller Versuche nicht zu einer vollkommenen aufklärenden Deutung.

Das ereignete sich zu einer Zeit, da Segantinis Künstlerschaft längst die ihr gebührende Geltung erlangt hatte. Ein Bild, das man deuten mußte? — Das hatte man bei ihm zuvor nicht erlebt. Seine früheren Werke — man denke etwa an die Bilder der Mutterliebe — sprachen in klarem und schlichtem Vortrag zum Herzen eines jeden Menschen.

Das Rätsel dieser Bilder ist bis heute nicht vollkommen gelöst worden. Wird es der Psychoanalyse gelingen, das Geheimnis zu entschleiern?

Wir wissen, daß Segantini die Anregung zur »Hölle der Wollüstigen« aus der buddhistischen Mythologie geschöpft hatte. Dort fand er die Lehre, daß Frauen, die ihr Leben der Sinnlichkeit geopfert haben, anstatt ihrem Mutterberuf zu leben, dazu verurteilt sind, nach dem Tode unstet über öden Schneefeldern dahinzuschweben. Er malte nun ein weites Schneefeld, auf dem das Auge kaum einen Ruhepunkt findet, mit einer dunklen Bergkette im näheren, einer blendend weißen im entfernteren Hintergrund. Über der trostlosen Fläche schweben gespenstische, leichenhafte Frauenkörper regungslos dahin.

Die spätere Fassung (»Die schlechten Mütter«) enthält im Vordergrund eine schwebende Gestalt, deren Haar sich in einem niederen Strauch verfangen hat. »Die ganze Biegung ihres Körpers ist wie eine weinende Wehklage; die ausgestreckten Arme sind wie hilflose Verzweiflung; die flatternden im Baume hängenden Haare sind wie der Schmerz einer Selbstmörderin; und das sterbensbleiche Antlitz mit dem verzogenen Mund und den eingedrückten Augen ist wie die Folterqual der Reue. Erschütternd aber wirkt das suchende, dürstende Köpfchen des verlassenen Kindes, das sich über die nackte, kalte Mutterbrust beugt, die in Lieblosigkeit verdorrt ist«. (Servaes.) Die Figur des Kindes ist hinzugekommen.



Giovanni Segantini, Die bösen Mütter.
Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.

Statt mehrerer Frauen schwebt nur eine im Vordergrund. In weiter Ferne sieht man einen Zug anderer Büßender über dem Schneefeld dahingleiten.

Die lieblose Mutter und das verlassene Kind auf diesem Bilde stehen, wie Servaes bemerkt, in scharfem Kontrast zu dem Mutterschaf und den Lämmern auf der »Alpenweide«. Dieses letztere Bild und die »schlechten Mütter« entstanden beide in Tusagn. Segantini wollte, wie er selbst später geschrieben hat, mit der »Hölle der Wollüstigen« die schlechten Mütter strafen, weil nach seiner Meinung ihr Leben gegen das höchste Naturprinzip verstieß. Wir dürfen nicht zweifeln, daß ihm diese Absicht während der Arbeit vorschwebte. Dagegen läßt sich dartun, daß die innersten und eigentlichsten Motive, die ihn dieses Werk schaffen ließen, dem Bewußtsein des Künstlers entgingen.

Alle Produkte der menschlichen Phantasie, normale und krankhafte, lassen — wie Freud gezeigt hat — neben dem offensichtlichen (»manifesten«) einen latenten Inhalt unterscheiden. Das Bewußtsein kennt nur den ersteren, während ihm der latente Inhalt entgeht. Und doch ist dieser der eigentliche, bedeutsamste Inhalt eines Phantasiegebildes. Ohne ihn ist der manifeste Inhalt meist gar nicht verständlich. Zu den latenten Quellen der Phantasiegebilde gelangt man mit Hilfe der Psychoanalyse; sie deckt die verdrängten Triebregungen auf, denen der Zutritt zum Bewußtsein nur dann erlaubt ist, wenn sie durch weitgehende Entstellung unkenntlich gemacht sind.

Die mystisch-phantastischen Werke Segantinis sind bis heute nicht vollkommen verstanden worden, weil man nur ihren manifesten Inhalt ins Auge gefaßt hat. Der Psychoanalyse erwächst die Aufgabe, den verdrängten Wünschen nachzuforschen, die in den schwer deutbaren Symbolen ihren Ausdruck gefunden haben.

Es müssen tief verdrängte, dem Bewußtsein besonders anstößige Wunschregungen sein — sonst hätte sie Segantini klar und bündig zur Darstellung gebracht, wie es stets seine Art gewesen war. Den Zweck, die schlechten Mütter zu strafen,

hätte er auch ohne Umschweife, und zwar besser erreichen können. Denn unverständlich wie sie sind, verfehlen die Bilder ihren Zweck, eindringlich zu den Herzen jener Frauen zu reden.

Segantini hatte — wie wir früher erfuhren — die Grausamkeitskomponente in seinem Triebleben mit großer Intensität unterdrückt. Die aggressiven, grausamen Regungen gegen seine Mutter waren es in erster Linie gewesen, die eine Umwandlung in entgegengesetzte Gefühle hatten erfahren müssen. In all seinen Werken war er als der Milde, Gütige, Mitfühlende erschienen. Und nun zeigte er grausame Strafen aus dem Jenseits! Und die gestraft wurden, waren Mütter! Es sind die einstmaligen feindseligen Regungen, die Todeswünsche des Kindes gegen die eigene Mutter, die wir hier aus der Verdrängung wiederkehren sehen. Die »Hölle der Wollüstigen« zeigt freilich mehrere vorüberschwebende Gestalten und der Beschauer erhält nicht den Eindruck, als wollte der Maler ganz speziell auf eine unter ihnen hinweisen. Anders in der späteren Fassung! Da lenkt er unseren Blick ganz auf die eine Büßerin in ihrer trostlosen Einsamkeit und auf das verlassene Kind. War Segantini nicht selbst verlassen gewesen wie dieses? Die Einsamkeit nach dem Tode der Mutter hatte die ersten Qualen der Angst in ihm erregt. Hinter dem Wunsche, die schlechten Mütter im allgemeinen zu strafen, erscheint nunmehr der unbewußte Wunsch, die eigene Mutter zu strafen, Rache an ihr zu nehmen.

Alle Angst und Schwermut, die er im Gefühl der Verlassenheit selbst erduldet hatte, projizierte Segantini aus sich selbst heraus auf die büßende Mutter. Die buddhistische Sage, die über die schlechten Mütter die Qualen der Einsamkeit verhängte, hatte verwandte Gedanken in seiner Seele berührt. Keine andere Strafe konnte es jenen Müttern so deutlich fühlbar machen wie diese, was ein verlassenes Kind zu erdulden hat!

Der Knabe, der seiner Mutter mit der ganzen Leidenschaftlichkeit kindlicher Erotik anhängt und jeden ihrer

Schritte mit Eifersucht bewacht, fühlt sich von ihr verlassen, wenn sie sich nur auf kurze Zeit von ihm wendet. Er wird von Angstgefühlen, von Eifersucht gegen seine Rivalen und von feindseligen Gedanken gegen die Mutter befallen. Sie mag ihm noch soviel Liebe geben, sie bleibt für ihn eine schlechte Mutter, weil sie ihm nie genug gibt. Das Unbewußte des erwachsenen Neurotikers verlangt — wie die Psychoanalyse lehrt — noch Rache zu nehmen an der Mutter, weil sie einst seinem Vater mehr Liebe gab als ihm selbst. In gewissen Symptomen der Neurose übt der Sohn Vergeltung an der Mutter wegen dieses Vergehens. Solcher Vergeltung an der eigenen Mutter dient Segantinis »Hölle der Wollüstigen«.

Daß die lieblosen Mütter zur Strafe für ihre Herzenskälte auf öde Schneefelder versetzt sind, ist unschwer verständlich. Dagegen bleibt aufzuklären, warum nach der buddhistischen Anschauung die schlechten Mütter über den Schneefeldern schweben. Eine naheliegende Erklärung lautet, die schwebenden Frauen seien zu der Qual einer dauernden Ruhelosigkeit verurteilt; gerade die endlos gleichförmige Bewegung über der öden Fläche erhöhe den Eindruck einer ewigen Strafe.

Aber das hätte der Mythus auch durch eine andere Symbolik ausdrücken können, beispielsweise durch ein endloses Wandern im Wüstensande. Die genaue Analyse eines Mythus, wie jedes anderen Phantasiegebildes, lehrt uns die strenge kausale Bedingtheit jedes Sinnbildes[1]). Auch für Segantini muß ein besonderer Grund vorgelegen haben, daß er jene Vorstellung aus dem Mythus übernahm; seine schaffende Phantasie bedurfte ja sonst keiner solchen Anleihe. Wir müssen also nach einem tieferen Zusammenhang zwischen der Schuld der Mütter und der Art ihrer Strafe suchen.

Ein Werk unseres Künstlers, das in dem gleichen Zeitraum entstand wie die Nirvanabilder, gibt uns den Schlüssel zur Lösung dieses Problems. Es ist die schon erwähnte »Dea pagana«. Segantini hat die Göttin der sinnlichen Liebe schwebend dargestellt. Ihren Kopf wohlig in den eigenen

[1]) Vgl. meine oben zitierte Schrift »Traum und Mythus«.

Arm legend, scheint sie die süße Lust eines sanften Dahinschwebens zu genießen, während die madonnenhafte Dea christiana sich ruhig niedergelassen hat und in selige Betrachtung ihres Kindes versunken ist.

Wir stehen vor der zunächst befremdenden Tatsache, daß die gleiche Bewegung auf dem einem Bilde des Künstlers die höchste Lust, auf dem anderen die ärgste Qual versinnbildlicht. Dem Psychoanalytiker freilich ist dieses Paradoxon geläufig und erklärlich. Ihm ist es bekannt, daß auch im Traume das Schweben bald als ein äußerst lustbringender, bald als ein angstvoller Zustand empfunden wird.

Viele Menschen erinnern sich deutlich, die primitivsten sinnlichen Gefühle in ihrer Kindheit dann empfunden zu haben, wenn sie die Luft durchschwebten. Das geschieht beim Schaukeln, beim Sprung in die Tiefe und bei mancherlei anderen Bewegungen, die vom Kinde zum Spiel ausgeführt werden. Es handelt sich dabei um Äußerungen des kindlichen »Autoerotismus«; d. h. es werden Lustgefühle durch Körperreizungen erzeugt, ohne daß es dazu, wie bei der normalen Sexualbetätigung des Erwachsenen, einer zweiten Person bedarf. Manche Kinder sind unersättlich in solcher Betätigung. Der Lust gesellt sich leicht ein Gefühl angstvoller Spannung bei. Wir haben durch die Forschungen Freuds gelernt, daß diese Angst von der Triebverdrängung stammt.

Den verdrängten Triebregungen bietet der Traum ein Asyl. Zu einer Zeit, da der Autoerotismus längst eine weitgehende Einschränkung erfahren hat, treten bei den meisten, vielleicht sogar bei allen Erwachsenen Träume auf, in welchen der Träumer durch die Luft fliegt, in eine Tiefe fällt, oder eine ähnliche Bewegung durchmacht. Der Gefühlston dieser Träume wechselt — je nach dem Grade der Verdrängung — zwischen Lust und Angst, oder er ist ein Gemisch aus beiden. Wir sehen hier unmittelbar die höchste Lust in höchste Qual übergehen.[1])

[1]) Dem Wiedererscheinen autoerotischer Wunschregungen im Traume kommt jedoch noch eine weitere Bedeutung zu. Sie bilden nämlich nicht selten die Vertretung, den symbolischen Ersatz solcher erotischer Wünsche,

Die Symbolik des Traumes ist die Symbolik des Unbewußten überhaupt und ist daher allen Phantasiegebilden gemeinsam, dem Werke eines Künstlers wie dem Mythus eines Volkes. Die Symbolik des Schwebens bei Segantini wird nun verständlich. Die »Dea pagana« gibt sich ungehemmt der süßen Lust des Schwebens hin. Die bösen Mütter haben nach dem Vorbild dieser »heidnischen« Göttin gehandelt, anstatt dem Ideal der Mütterlichkeit, der Dea christiana, nachzueifern. Wir wissen, daß Segantini diesen Vorwurf unbewußt gegen die eigene Mutter richtet. Er ruft ihr gleichsam zu: Du hast dem Vater in sinnlicher Liebe angehangen, mir aber hast du nichts gegeben! Seine verdrängten Rachegelüste befriedigt er in der grausamen Phantasie, die dem Bilde zu Grunde liegt. Die höchste sinnliche Lust, die sich im Schweben verkörpert, verwandelt sich den Müttern — seiner Mutter — zur furchtbarsten Angst, deren Qualen sie nach dem Tode in der Hölle der Wollüstigen erdulden müssen. Für sie ist es eine peinvolle Strafe, dieser Bewegung ohne Ende hingegeben zu sein. Erscheinen uns im Traume doch die wenigen Sekunden, während deren wir in die Tiefe zu fallen glauben, wie eine Ewigkeit!

Während des Zeitraumes, in dem er diese symbolisch-mystischen Bilder malte, machte sich bei Segantini eine starke Nachinnenkehrung bemerkbar. Durch seine Flucht in die Einsamkeit dokumentierte sich schon äußerlich eine Tendenz zur Abwendung von der Außenwelt. Seine Kunst erhielt einen visionär-phantastischen Zug. Je mehr aber der Mensch sich von der Realität abkehrt, je mehr er die phantasierte Erfüllung seiner verdrängten Wünsche an die Stelle der Wirklichkeit setzt, desto weniger vermögen die anderen ihn zu verstehen. Seine Äußerungen vermögen in uns keine den seinigen verwandten Gefühle zum Mitschwingen zu bringen. So erging es damals Segantini.

die im aktuellen Leben des Erwachsenen keine Erfüllung finden. Der Traum — ein Wunschgebilde wie alle Phantasmen des Menschen — stellt die Erfüllung solcher Wünsche dar; nur wird das aktuelle erotische Verlangen, das nicht genannt werden soll, ersetzt durch das kindliche, autoerotische. Das Unbewußte bewahrt die Erinnerung an jene ursprüngliche Betätigung als an das Prototyp der Lustgewinnung.

Die Mitteilung durch Symbole wählt derjenige, welcher seine Gedanken nicht frei aussprechen darf und sie doch nicht völlig verschweigen möchte. Die Symbolik deutet an und verhüllt zugleich; bald überwiegt diese, bald jene Tendenz. Die dunkle Sprache der Nirvanabilder weist darauf hin, daß Segantinis tiefste Komplexe zwar irgend einen Ausdruck zu finden verlangten, daß der Künstler diesem Drange nachgab, daß aber schließlich die Macht der Verdrängung doch wirksam genug war, um den innersten Sinn des Kunstwerkes zu verhüllen.

Segantini ließ das erste dieser Bilder, die »Hölle der Wollüstigen«, in die Welt hinausgehen, ohne sich darum zu kümmern, ob es würde verstanden werden oder nicht. Gerade dies läßt uns erkennen, wie sehr er zu jener Zeit der Wirklichkeit entfremdet und nur auf seine Komplexe eingestellt war. Noch merkwürdiger ist in dieser Beziehung, daß Segantini bei der Darstellung der schwebenden Frauenkörper gegen die Wirklichheit, d. h. gegen die Naturgesetze verstieß. Er hat, wie Servaes sich ausdrückt, »die Wollüstigen gleichsam in der Luft liegend gemalt, fast wie auf einem Polsterbett, das man nicht sieht; und er hat sie für Spukgestalten zu schwer, zu körperlich gemalt«. Und weiter! Er, der bislang den Rat und die Kritik seines Freundes Vittore Grubicy wertgeschätzt hatte, ereiferte sich diesesmal aufs heftigste über dessen Meinungsäußerung, die er ihm auch später nie ganz vergessen konnte.

Die Einengung auf einen bestimmten Vorstellungskomplex, die Entfremdung von der Realität hat stets eine erhöhte Reizbarkeit zur Folge. Das können wir alltäglich beim gesunden Menschen, besonders kraß aber beim Neurotiker beobachten. Bei Segantini kam diese Reizbarkeit damals noch in einem denkwürdigen Vorfall zum Ausdruck.

Er stellte die »Hölle der Wollüstigen« 1891 in Berlin aus. Das Bild war ohne Frage von hervorragenden künstlerischen Qualitäten, trotz der Einwände, die sich gegen die Darstellung mit Recht erheben ließen. Die Jury würdigte es nicht der höchsten Auszeichnung, sondern ließ Segantini eine

»ehrenvolle Erwähnung« zu teil werden, die für ihn eine Kränkung bedeuten mußte. Zu anderen Zeiten hätte der Meister sich über das Urteil wohl lächelnd oder achselzuckend hinweggesetzt. Aber dieses Werk nahm eine besondere Stelle ein; wer es angriff, der rührte an Segantinis empfindlichsten Komplex. So kam denn die ganze Impulsivität seiner Triebe einmal zum ungehemmten Durchbruch, als er seinen Richtern die Antwort erteilte.

Darüber berichtet er selbst in einem Brief an Vittore Grubicy, der so charakteristisch ist, daß er hier folgen möge.[1])

Savognin, den 5. August 1891.

Lieber Vittore!

Ich habe Deine Karte erhalten und danke Dir vielmals. Ich habe nicht einen Moment gezögert, die »lobende Erwähnung« zurückzuweisen. Im gleichen Augenblick, wo ich die Nachricht erhielt, es war am 29., schickte ich nach Berlin dieses Telegramm:

»Berlin. — An den Vorstand und die Jury der Internationalen Ausstellung.

»In keiner Ausstellung der Welt, in der ich vom ersten Tage an bis heute ausstellte, gab es jemals eine Kommission, die es nötig zu haben glaubte, mich zu beleidigen, ausgenommen diese Berliner Jury. Ich bitte Sie um einen einzigen Gefallen, löschen Sie mich öffentlich von der Liste Ihrer Prämiierten.

Giovanni Segantini.«

Nota bene habe ich das Telegramm mit bezahlter Rückantwort geschickt, aber diese . . . haben es nicht einmal für nötig gehalten, mir zu antworten. Es ist um toll zu werden. Leb wohl.

Dein G. S.

Wie erwähnt, vollendete Segantini die letzte Fassung des Nirvanamotivs im Jahre 1893. Bald danach setzte ein

[1]) Vgl. S. 85 der Sammlung von Bianca Segantini.

Vorgang ein, der die gleiche Tendenz hatte wie der früher geschilderte Umschwung am Ende der Brianza-Periode. Ein Brief an Vittore Grubicy, datiert vom 21. Dezember 1893, läßt uns den Übergang aus der deprimierten Gemütsstimmung zur Lebens- und Arbeitsfreude klar erkennen. Der Künstler nimmt auf einen früheren Brief Bezug und läßt sich also vernehmen: »Mein Schreiben, das Du melancholisch nennst, wurde mir von einem jener moralischen Augenblicke diktiert, die dem Stoße eines Schienbeins gegen eine scharfe Kante ähneln und uns aufschreien lassen! Und da es meine Gewohnheit ist, nur das zu schreiben, was ich empfinde, so schrieb ich mit dem lauten Aufschrei meiner Seele:« Dann, nach einer Bemerkung über seine Arbeitspläne, fährt er fort: »Ja, das wahre Leben ist ein einziger Traum, der Traum, sich allmählich einem Ideal zu nähern, das möglichst fern, aber hoch ist, hoch bis zum Erlöschen der Materie.«

Der hervorstechendste Zug in des Künstlers seelischer Konstitution war ohne Zweifel die ganz ungewöhnliche Fähigkeit zur Sublimierung. So nahm er denn einen abermaligen Anlauf in dieser Richtung, um wiederum der verdrängten Triebe Herr zu werden, ganz wie er es sieben Jahre zuvor mit Erfolg getan hatte. Aber es mußte auch für ihn in dieser Beziehung eine Grenze geben, die nicht ungestraft überschritten werden durfte. Es gelang ihm fürder nicht, jene Triebe dauernd zu bannen. Etwa seit dem Jahre 1891, in dem er die Hölle der Wollüstigen schuf, drängten sie immer wieder vor und die folgenden Jahre bis zu seinem frühen Tode wurden ausgefüllt von einem inneren Ringen, dessen Folge ein häufiger Wechsel seiner Stimmungslage war. Er, der jetzt in der Blüte seiner Jahre und auf der Höhe seines Schaffens stand, war neurotischen Stimmungsschwankungen preisgegeben, deren Sinn die Verneinung des Lebens war! Wohl überwand er sie immer wieder; aber der Sieg kostete ungeheure Opfer an psychischer Energie, und oft genug war es nur durch gewaltsame Mittel möglich, die vordringende Schwermut zu kompensieren.

Segantini suchte von dieser Zeit an mehr als je zuvor seine Zuflucht im Reiche der Phantasie; hatte er doch selbst bekannt, daß ihm das Leben in der Traumwelt als das erstrebenswerteste erschien. Neben den schon besprochenen Darstellungen der »schlechten Mütter« brachte er in den Jahren 1891—1894 mancherlei andere phantastische Leistungen hervor, die nicht auf dem Gebiete der Malerei lagen.

Dahin gehört zunächst der Entwurf eines Musikdramas, von dem Segantini seinem Freunde Vittore in einem Brief berichtet. Es ist nun von besonderem Interesse, daß sich in diesem Entwurf eine Stelle findet, welche die gleichen Grausamkeitsregungen erkennen läßt, die ich in den Nirvanabildern nachgewiesen habe. Es ist die Schilderung eines Brandes; der Künstler hat sie mit so mächtigen Affekten ausgestattet, daß wir sofort vermuten, hier spreche eine Stimme aus seinem tiefsten Unbewußten. Die Stelle lautet: »Eine Frau stürzt auf der Flucht vor dem Brande, halbnackt, die Haare wirr um die Schultern, mit zwei Kindern am Halse, von denen das eine ganz verbrannt ist, daher. Als die Frau das verbrannte Kind sieht, fängt sie fürchterlich an zu schreien, stürzt auf die Knie vor einer Betkapelle, die am Wege steht und dort klagt und betet sie, indem sie ihre beiden Kinder zum Heiligenbild emporhebt. Danach legt sie sie wieder nieder. Das verbrannte Kind war tot! Sie betrachtet es stumpfsinnig, stößt zwei Schmerzensschreie aus, erhebt sich, streckt die Faust drohend zum Himmel und stürzt rücklings zu Boden.«

Es unterliegt keinem Zweifel, daß Segantini hier eine mit starkem Affekt betonte Reminiszenz seiner frühen Kindheit verarbeitet hat. Ein vor ihm geborener Sohn seiner Eltern war bei einem Brande umgekommen. Es ist mir unbekannt, ob Giovanni ein Zeuge dieses Vorganges war; sicher aber hat er den Schmerz seiner Mutter um das tote Kind gesehen. Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, daß dieser Eindruck in jenem frühen Alter bei dem Knaben grausame Gefühle hervorrief, die sadistische Triebkomponente befriedigte. Ich erinnere daran, daß Segantinis erster zeichnerischer Versuch sich an den Tod eines Kindes und den Schmerz einer

Mutter anschloß. Es wird erst jetzt in vollem Umfang begreiflich, warum dieser Vorgang so mächtig auf sein Inneres einwirkte; er brachte die verdrängte Reminiszenz an eine Befriedigungssituation der Kindheit zum Mitklingen. Und jetzt stand die Produktion des gereiften Mannes unter der Herrschaft der nämlichen verdrängten Kindheitswünsche; unter ihrem Einfluß schuf er die Bilder von den Bösen Müttern und den Entwurf zu einem Musikdrama.

Andere Erzeugnisse seiner Phantasie aus dieser Zeit dienen der Überkompensierung der mühsam verdrängten Grausamkeitskomponente. Da ist der »Traum eines Arbeiters«, ein utopistisches Phantasiestück. Dem Träumer erscheinen zunächst Visionen, die den herrschenden Klassenkampf symbolisch darstellen. Dann stürzt er von seinem Beobachtungsposten hinab, berührt aber nicht die Erde, sondern verharrt schwebend in der Luft, schwebt weiter und kommt in ein Land, dessen Einwohner sich der glücklichsten gesellschaftlichen Zustände erfreuen. In dieser Utopie erlebt der Dichter die Verwirklichung seiner sozialistischen Ideale, welche die ursprüngliche grausam-egoistische Veranlagung ins volle Gegenteil verkehren! Bemerkenswert ist in dieser traumähnlichen Phantasie das Gefühl des Schwebens; es ist in diesem Falle ein durchaus lustvoller Vorgang.

Zu erwähnen ist ferner die phantastische Schilderung einer idealen Künstlergemeinschaft. Alle diese Produkte zeigen, wie sehr Segantini in jener Zeit dazu neigte, sich in Träumereien von fernen und hohen Idealen einzuspinnen. Aber nicht in allen Phantasien ließ er seine eigene Person so sehr in den Hintergrund treten wie in den geschilderten, utopistischen Träumen. Im Gegenteil! Ich wies schon früher darauf hin, daß aus den verdrängten Regungen der Aggression oder Herrschsucht Phantasiegebilde hervorgehen, die das Individuum weit über seine Umgebung erheben, ja in den Mittelpunkt der Welt stellen. Größenphantasien dieser Art trug Segantini sein Leben lang in seinem Busen. Jetzt aber rangen sie mehr denn je nach Ausdruck.

In den Abkunftsphantasien der Jugend hatte er sich einen königlichen Vater geschaffen und hatte dadurch sich

selbst erhoben. Jetzt verherrlichte er seine Mutter als göttliche Idealgestalt. Ich habe Bilder wie »Frucht der Liebe« und »Dea christiana« zunächst nur aus dem »Mutterkomplex« zu erklären versucht, als Ausdruck der sublimierten Erotik und der überkompensierten »sadistischen» Regungen, die in früher Kindheit der Mutter gegolten hatten. Es darf aber nicht übersehen werden, daß die Apotheose der Mutter auch den Sohn erhöht. Schon früher machte ich darauf aufmerksam, daß das Kind auf jenen Bildern mit dem Künstler selbst identisch sei. Segantini blieb aber nicht dabei stehen, daß er sich als Christuskind darstellte; bald nach der Dea christiana (1895) malte er ein Selbstportrait, das ganz den Charakter eines Christusbildes trägt. Die träumerischen Augen sprechen von Leiden und Schwermut. Ihr Blick ist sehnsüchtig fernen Idealen zugewandt.[1])

Es liegt durchaus kein Widerspruch darin, daß Segantini, der dem religiösen Dogma gänzlich abgeneigt war, der die Existenz eines persönlichen Gottes leugnete, sich als Christus malte. Was ihn sich mit Christus identifizieren ließ, das war seine Ethik, seine Vergötterung der Mutterliebe und — sein Leiden. Wir sehen hier, wie in so manchem anderen Fall aus der tiefsten, bis zur Lebensverneinung gehenden Schwermut das Gefühl der Größe hervorwachsen.

Doch Segantini wurde nicht zum untätigen Phantasten. Vielmehr war es gerade die Arbeit, mit deren Hilfe er wie früher ein gut Teil der verdrängten Triebe sublimierte. Ja, es kam eine Zeit, in der er sich der Arbeit im Übermaß

[1]) Der Größenkomplex äußert sich bei Segantini in mancherlei kleinen Zügen, die zumeist nicht beachtet werden. Während z. B. die älteren Bilder des Künstlers mit seinen Initialen signiert sind, fehlt einer Anzahl späterer Bilder jedes derartige Zeichen. Das oben erwähnte Selbstporträt ist nur mit der Jahreszahl bezeichnet. Offenbar war sein Selbstgefühl derart gestiegen, daß er es nicht mehr für nötig hielt, dem Werke eine Note darüber beizufügen, wer es gemalt habe. Mehrere der mystischen Bilder zeigen einen sonderbar S-förmig gekrümmten Baum, dessen Form dem Beschauer auffallen muß. Ich vermute, daß Segantini diese Form, die an den Anfangsbuchstaben seines Namens erinnert, als ein Wahrzeichen auf den Bildern angebracht habe. Er stellte damit sich selbst in die Natur hinein und betonte so, wie sehr er sich mit der Natur — die ihm die Mutter bedeutete — verwachsen fühlte.

hingab. Als er im Jahre 1894 Savognin verließ und nach Maloja im Ober-Engadin übersiedelte, trat er in die letzte Periode seines Lebens ein, in der er — wie Servaes sich ausdrückt — zum »Fanatiker der Arbeit« wurde.

V.

Acht Jahre waren vergangen, seit Segantini nach Savognin hinaufgestiegen war. Damals kam er als ein Suchender. In ständiger unmittelbarer Berührung mit der Natur war er zum Meister herangereift. Jetzt zog es ihn wiederum zur Höhe, ganz wie damals, als er die Schwermut der Brianza-Periode von sich abschüttelte. Er zählte 36 Jahre, als er ins Ober-Engadin übersiedelte. Er wagte sich ins Herz des Hochgebirges hinein; denn im sicheren Bewußtsein seines Könnens durfte er sich jetzt die höchsten Aufgaben stellen. Er faßte eine heiße Liebe zu dem Tale, in dem er die letzten fünf Jahre seines Lebens zubringen sollte. Den Bergen dieses Landes brachte er eine religiöse Verehrung entgegen. So schrieb er einmal einem Freunde (vgl. Servaes S. 202): »An manchem Morgen, während ich minutenlang diese Berge betrachte, noch bevor ich zum Pinsel greife, fühle ich mich gedrängt, mich vor ihnen nieder zu werfen, als vor lauter unter dem Himmel aufgerichteten Altären.«

Es konnte nicht fehlen, daß Segantini hier sogleich Wurzel faßte und daß er fürderhin mit dem Lande, seiner Natur, seinen Bergen und seinen Bewohnern ganz und gar verwuchs. Er genoß den schimmernden Glanz der Firne und Gletscher, das flimmernde Blau des Himmels und den Glanz der Sonne, wie sie dem Engadin eigen sind, sah mit Entzücken den reichen Blumenflor, den ein kurzer Sommer hier in einziger Farbenpracht hervorsprießen läßt. Nach all dieser Herrlichkeit des Engadins sehnte sich sein Auge. Aber nicht minder war sein Gemüt, sein Charakter auf dieses Land abgestimmt wie auf kein anderes.[1]) Das Tal besitzt eine alte,

[1]) Die im folgenden enthaltenen Hinweise mögen zur Erklärung der merkwürdigen Tatsache beitragen daß unter den begeisterten Freunden der

selbständige Kultur; seine Bewohner haben sich in jahrhundertelanger Abgeschlossenheit ihre besondere Sprache, eigene Sitten, einen eigenen Baustil erhalten. Harter Arbeit und unbeugsamer Energie hatte es bedurft, um dieses Hochtal zu einer Wohnstätte für Menschen zu gestalten. Diesen Menschen, diesem Lande fühlte sich Segantini wesensverwandt.

Zunächst schuf er in Maloja ein Werk, auf dem noch die schmerzliche, trübsinnige Stimmung lastet. Doch es fehlt das Mystische, Visionäre. Der Künstler hat mit erschütternder Wahrheit einen Vorgang aus dem alltäglichen Leben dargestellt; er läßt die Schwermut der vergangenen Zeit gleichsam in eine Elegie ausklingen. Eine Familie führt die Leiche des Sohnes in die Heimat zurück. Eine unendliche Trauer liegt über dem Bilde: in ihr vereinigen sich der Vater, der gebeugten Hauptes das Pferd am Zügel führt, die zwei Frauen, die sich auf dem Sarge niedergelassen haben, das Pferd, das müde seine Last durchs Bergland fährt, und der Hund, der traurig dem Zuge nachschleicht. Das ist die »Rückkehr ins Heimatland«, eines der ergreifendsten Werke des Künstlers.

Wir finden hier wieder die abendliche Beleuchtung, wie auf allen Bildern des Todes. Aber Segantini hat ihr neue Seiten abgewonnen. Die Färbung des zart bewölkten Abendhimmels ist von wunderbarer Pracht; sie wirkt wie ein lindernder Trost gegenüber der Trauerstimmung, die den Zug beherrscht.

Es folgte eine Reihe großer Meisterwerke, gleich hervorragend durch die Tiefe der ihnen innewohnenden Ideen wie durch die vollendete Technik. Es seien ihrer einige genannt; sie zeigen aufs deutlichste die wechselnden Stimmungen, denen ihr Schöpfer unterworfen war. Da ist die »Liebe an der Lebensquelle«. Ein junges Paar schreitet der Quelle des Lebens zu, an der ein Engel Wacht hält. Das Bild gehört zu

---

Alpenwelt die besondere Spielart der Engadinschwärmer existiert. Es scheint diese Schwärmerei mit gewissen Charakterzügen zusammenzufallen, die auch bei Segantini ungewöhnlich ausgeprägt waren. Dient schon der Alpinismus im allgemeinen häufig der Betätigung sublimierter Triebe, so scheint jene spezielle Form in besonderem Maße komplexbedingt zu sein.

den symbolischen; aber im Gegensatz zu den früheren Werken dieser Art hält es sich frei von Angst und Trübsal. Es strahlt von Helligkeit und lichten Farben.

Von ruhiger und heiterer Gemütsstimmung spricht der »Frühling in den Alpen« (1897). Segantini selbst sah dieses Werk als sein bestes an. Es ist ganz in hellsten, leuchtenden Farbentönen gehalten. Ernster ist die »Heuernte«. Wir sehen Frauen auf den Wiesen bei schwerer Arbeit; sie erinnern uns an Millets »Ährenleserinnen«. Den Himmel beginnen dunkle Wetterwolken zu überziehen; sie jagen einander gleich gespenstischen Gestalten.

»Glaubenstrost« nimmt wieder das Thema vom Tode auf. Ein Elternpaar weilt am Grabe des Kindes auf einem kleinen, tief verschneiten Kirchhof. In der Haltung beider hat Segantini mit großer Feinheit angedeutet, wie sie im Glauben ihren Trost finden (vgl. hiezu Servaes' Beschreibung, S. 210). Aber dann enthält das Bild, neben seinem realistischen Inhalt, visionäre Elemente. »Auf dem Grabeskreuz nebenan erscheint die Vision eines Veronika-Sehweißtuches mit dem Haupte des Erlösers. Wenn wir aber unseren Blick emporschicken über die zackigen Berge in den klaren Äther, hoch, hoch hinauf, so gewahren wir — es ist zu diesem Zwecke ein eigenes Lünettenbild aufgesetzt — eine trostvolle himmlische Erscheinung. Zwei Engel mit großen Flügeln tragen den kleinen nackten Leichnam des Kindes liebevoll empor ins Reich der ewigen Freude« (Servaes).

Der Hang zur Mystik, zum Übersinnlichen, von dem bald noch mehr die Rede sein wird, hatte wieder einmal die Oberhand gewonnen.

Die Reihe der großen Werke der Maloja-Periode schließt ab mit dem Triptychon »Natur, Leben, Tod« (auch wohl als »Werden, Sein, Vergehen« bezeichnet). Diese machtvolle Schöpfung zeigt das Verlangen des Künstlers, die in ihm kämpfenden Triebe auszugleichen, zu versöhnen, Leben und Tod zu einer Harmonie zu vereinigen. Er verkündet in der Sprache der Kunst die Einheit alles Seins und so wird sein letztes, unvollendetes Werk zu einem monistischen Glaubensbekenntnis.

Es waren Jahre der angestrengtesten Arbeit, die Segantini in Maloja verlebte. Sein Bedürfnis nach Arbeit, das wir aus dem früher Gesagten verstehen, wurde immer stärker. »Meine Seele, gierig wie ein alter Geizkragen, sehnt sich brennend, zitternd, starren Auges, die ausgebreiteten Flügel nach dem Horizont des Geistes zu erheben, wo die zukünftigen Werke geboren werden.« So hatte er in einem Brief an Vittore Grubicy geschrieben, kurz bevor er nach Maloja übersiedelte (Sammlung der Briefe, S. 192). In den folgenden Jahren hat er bewiesen, daß das keine leeren Worte waren. Sein Enthusiasmus für seine Arbeit war unbegrenzt und ließ ihn bis zur äußersten Anspannung seiner Kräfte gehen. Im Sommer begab er sich in frühester Morgenstunde ans Werk, oft weite Strecken zurücklegend, bis er an seine Arbeitsstelle kam, die er je nach dem Bedürfnis wechselte. Unermüdlich förderte er dann sein Werk bis zum Abend. Im Winter sah man ihn bei schneidender Kälte im Freien arbeiten. Und bevor er noch ein Werk vollendete, erfüllten ihn neue Entwürfe und Zukunftspläne.

Der begeisterte Schaffensdrang und im Verein mit ihm die hingebende Liebe zur Natur, die andächtige Verehrung ihrer Schönheit waren es in erster Linie, die ihn vor dem Versinken in schwermütige Stimmungen bewahren mußten, so oft solche an ihn herantraten.

Diesem erschütternden Seelenkampfe aber war ein nahes Ziel gesetzt.

Von den Teilen des Triptychon war die »Natur« so gut wie vollendet. An den zwei anderen Bildern arbeitete Segantini im September 1899 mit großem Eifer. Das »Leben« war zum größten Teil fertiggestellt; den »Tod« förderte er gerade in den letzten Tagen, die er in Maloja verweilte. Dieses Gemälde blieb in unvollendetem Zustande zurück, als er am 18. September, begleitet von Baba und seinem jüngsten Sohne Mario, den Schafberg erstieg. Dorthin wurde anderen Tages das Mittelbild gebracht, an dem er zu arbeiten beabsichtigte.

Sein ungestümer Schaffensdrang hatte ihn, ungeachtet der vorgerückten Jahreszeit, auf diese Höhe (2700 *m*) getrieben,

wo ein bescheidenes Steinhäuschen ihm Aufenthalt bieten sollte. An einem klaren Abend langte er an dieser seiner letzten Station an.

Da stand er nun inmitten der Großen seines Reiches. Die Häupter der Bernina erstrahlten vor ihm im abendlichen Glanze und begeisterten ihn zu den Worten: »Ich will eure Berge malen, Engadiner, daß die ganze Welt von ihrer Schönheit spricht!«

Einen Tag lang arbeitete er am Bild des Lebens, da ergriff ihn — zeitlich zusammentreffend mit einem Umschlag der Witterung — eine fieberhafte Krankheit. Sie setzte mit großer Heftigkeit ein. Die Dachkammer des Häuschens, dessen mangelhafte Bauart nur sehr unvollkommen Schutz gegen Sturm und Kälte gewährte, wurde zum Krankenzimmer.

Seltsam mutet an, was wir über den weiteren Verlauf dieser Krankheit vernehmen. In der Nacht stand Segantini auf und ging wiederholt, nur dürftig bekleidet, trotz seines Fiebers in den Schneesturm hinaus. Am anderen Tage schleppte er sich zu dem Bilde, das in geringer Entfernung von der Hütte aufgestellt war und versuchte zu arbeiten. Vor Schwäche schlief er ein; er wurde geweckt und mit Mühe gelang es, ihn zum Hause zurückzugeleiten. Gänzlich erschöpft lag er nun danieder. Aber er weigerte sich, einen Arzt kommen zu lassen, obwohl ihn mit dem nächsten erreichbaren Arzt, Dr. Bernhard in Samaden, persönliche Freundschaft verband. Mario, der aus anderem Grunde nach Samaden hinuntergehen mußte, durfte dem Arzt nur von einem Unwohlsein des Vaters sprechen. Bald danach ließ der Arzt durch einen Boten sagen, daß er bereit sei, sofort auf den Schafberg zu kommen; aber Segantini lehnte ab. Als sein Zustand sich noch weiter verschlimmert hatte, mußte endlich Mario nach Pontresina hinab; er rief telephonisch den Arzt herbei und dieser kam bei Nacht und Unwetter oben an — als nichts mehr zu retten war.

Dem Sterbenden, um den sich seine Familie versammelte, schien die drohende Gefahr nicht zum Bewußtsein zu kommen; im Gegenteil war er zeitweise zum Scherz aufgelegt. — Da klärte sich der Himmel noch einmal vor ihm auf. Er ver-

langte, daß man sein Bett an das Fensterchen rücke: »Voglio vedere le mie montagne«, das waren die letzten Worte seiner Sehnsucht. »Dort lag er dann, unverwandt den Blick in die gegenüberliegende Bergkette versenkt, die gleiche, die er auf seinem Bilde hatte zu Ende malen wollen. Aber in diesem Blicke lag kein wehmütiges Abschiednehmen, in diesem Blicke lag der ganze Heißhunger des Malers und des Verliebten: er sog die Farben, Formen, Lichter und Linien in sich hinein, weil er aus ihnen etwas zu gestalten dachte, das höchste Kunst sein sollte« (Servaes).

Segantinis Verhalten in diesen letzten Tagen seines Lebens wirft ein grelles Licht auf den Zwiespalt psychischer Kräfte in seinem Innern. Im Vollbewußtsein seiner Kraft zieht er zum Schafberg hinauf. In enthusiastischen Worten verkündet er dort oben das Ziel seines Strebens. Mit Feuereifer geht er unverzüglich an die Arbeit, und gleich darauf, als ihn eine hitzige Krankheit befällt, gefährdet er sich durch das Hinaustreten in den nächtlichen Schneesturm, erschöpft seine Kraft, da er sie am notwendigsten im Kampfe gegen die Krankheit gebraucht und verweigert hartnäckig die Hilfe, die ihm angeboten wird!

Wir fragen uns: waren es nur sein Tatendrang und seine Schaffensfreude, die ihn jene Höhe aufsuchen ließen? Ging er nur hinauf, um dort zu leben und zu arbeiten, oder war es neben diesen ihm bewußten Motiven ein unbewußtes Sehnen nach dem Tode, das ihn trieb? Wir werden uns über diese Frage nur klar werden können, wenn wir uns einen möglichst vollständigen Überblick darüber verschaffen, welche Bedeutung den Gedanken an den Tod in Segantinis Seelenleben zukam.

Früh hatte er das Wirken des Todes in seiner Umgebung kennen gelernt: er verlor den Bruder und dann die Mutter. Er erfuhr, daß der Tod der Mutter mit seiner Geburt zusammenhing; man erzählte, wie er selbst so schwach zur Welt gekommen war, daß man kaum glaubte, ihn am Leben erhalten zu können; er erinnerte sich, zweimal wie durch ein Wunder dem Tode entronnen zu sein. So mußte er früh zu

der Einsicht gelangen, daß der Tod dem Menschen zu jeder Zeit nahe ist, und seine Lebensauffassung mußte dadurch einen ernsten Zug erhalten.

Diese trüben Erfahrungen in der Kindheit erklären aber nicht die ungeheure Macht der Todesgedanken bei Segantini. Wir müssen vielmehr auf die früher besprochenen inneren Motive zurückgreifen. Die sadistischen Triebregungen, die Gefühle des Hasses, die Todeswünsche mußten von den Objekten, auf die sie vorwiegend gerichtet waren, zurückgezogen werden. Sie wurden teils als Gedanken an den eigenen Tod auf das Subjekt zurückgeworfen, teils verfielen sie der Sublimierung und machten auf dem Wege der »Reaktionsbildung« die Umwandlung in entgegengesetzte Regungen durch.

Die ganze Bedeutung, welche der Sublimierung der Todesphantasien bei Segantini zukommt, erhellt am besten daraus, daß sein erster Zeichenversuch und sein letztes, unvollendetes Gemälde Bilder des Todes sind.

Bald nachdem er die Schule der Brera verlassen hatte, verschaffte er sich Zutritt zur Anatomie und machte dort seine ersten Naturstudien — an Leichen. Wie er Jahre zuvor unermüdlich bei der Leiche eines Kindes ausgeharrt hatte, so reizte ihn auch jetzt der Anblick des Todes. So entstand eines seiner frühesten Bilder, »Il prode« (»Der tote Held«) benannt. Bei der Arbeit begegnete ihm damals ein Zwischenfall, der einen tiefen Eindruck hinterließ. Er hatte die Leiche, welche ihm als Modell diente, aufrecht an die Wand gestellt. Während er in seine Arbeit vertieft war, verlor der Körper, der den Sonnenstrahlen ausgesetzt war, seine Starre, geriet ins Wanken und stürzte vornüber. Der junge Segantini legte diesem Vorfall eine üble Vorbedeutung bei und konnte sich lange Zeit von der Angst vor dem Tode nicht freimachen.

Die Neigung zum Aberglauben, die bei unserem Künstler sehr ausgesprochen war, gemahnt wiederum an die seelischen Eigentümlichkeiten der Zwangsneurotiker. Die Zweifel dieser Kranken beschäftigen sich namentlich mit der Dauer ihres Lebens und mit dem Schicksal nach dem Tode. Sie sind stets bereit, an Vorbedeutungen in dieser Beziehung zu glauben.

Segantini verhielt sich ganz ebenso; wir werden bald Näheres darüber erfahren. Dem »Prode« folgten andere Bilder des Todes. Der frühen Zeit entstammen z. B. »Für unsere Toten«, »Die leere Wiege«, »Die Verwaisten«. Dann schlossen sich die weltschmerzlichen Stimmungsbilder der Brianza-Periode an. In Savognin fanden die Todesgedanken ihren Ausdruck durch die Nirvanabilder. In Maloja endlich entstanden die »Rückkehr in die Heimat«, »Glaubenstrost« und zuletzt »Der Tod« als Teil des großen Triptychons. Das alles aber sind nur Beispiele aus der großen Zahl der Bilder, die vom Tode handeln.

Die Todesahnungen verließen ihn nicht. Wohl wehrte er sie ab, aber sie kehrten wieder — kehrten wieder aus der Tiefe seines Unbewußten. Unter Segantinis Aufzeichnungen (S. 52 der Sammlung von Bianca Segantini) befindet sich unter der Überschrift »Ein häßlicher Traum« die Erzählung eines Traumes, der uns den Kampf entgegengesetzter Triebe mit großer Lebendigkeit vor Augen führt. Ich gebe die erste Hälfte im folgenden wieder:

»Traurig saß ich an einem geheimnisvollen Orte, der Zimmer und Kirche zugleich war. Eine seltsame Figur stand mir verblödet gegenüber, ein Wesen von garstigen, abstoßenden Formen. Es hatte weiße, gläserne Augen, seine Fleischtöne waren gelb, halb schien es ein Kretin und halb der Tod. Ich erhob mich und mit gebieterischem Blicke jagte ich das Wesen fort, das sich, nachdem es mich von der Seite angeschaut, verzog. Ich verfolgte es mit dem Blicke bis zu einem dunklen Schlupfwinkel, in dem es verschwand. Bei mir dachte ich: diese Erscheinung eines Leichnams muß für mich von schlechter Vorbedeutung sein. Als ich mich umwandte, um mich hinzusetzen, ging ein Zittern über alle meine Glieder, denn jene trostlose Erscheinung stand mir wieder gegenüber. Ich erhob mich wie eine Furie, verfluchte sie unter Drohungen. Demütig verschwand sie von neuem. Zu mir sagte ich darauf: vielleicht tat ich schlecht daran, sie auf diese Art zu verjagen; sie wird sich rächen.«

Hier findet sich auf engem Raum alles zusammen: das Grausen vor dem Tode, der Versuch der Abwehr, das Wieder-

auftreten der kaum gebannten Gedanken, die Explosion des verhaltenen Affektes, der abermalige Sieg über die Todesgedanken und schließlich die resignierte Erkenntnis: sie werden sich rächen, und zuletzt werde ich der Überwundene sein!

Segantini legte solchen Träumen, ebenso wie gewissen anderen Vorkommnissen, eine unheilvolle Vorbedeutung bei. Je häufiger er aber durch Vorzeichen des Todes erschreckt wurde, um so mehr bedurfte er eines Gegengewichtes. Dadurch wird es verständlich, daß er allerhand Prophezeiungen ein williges Ohr lieh. Besonders klammerte er sich an eine ihm gewordene Weissagung, nach der er Tizians Alter erreichen sollte. Es wird erzählt, daß er sich auf diese Prophezeiung fest verlassen habe, gerade zu der Zeit, als in ihm selbst die trüben Gedanken mit besonderer Macht aufstiegen.

Aber er ging weiter. Er schlug auch hier den Weg ein, den wir aus der Analyse der Zwangsneurose kennen. Die wirksamste Abwehr der Todesgedanken — mögen sie sich gegen die eigene Person oder gegen andere richten — besteht in der Negation des Todes. Es gibt keinen Tod, — das ist die Wunschphantasie der Menschheit zu allen Zeiten gewesen. Am meisten aber klammern sich an das Fortleben nach dem Tode diejenigen, deren Leben durch Todesphantasien beständig beunruhigt wird: die Zwangsneurotiker. Wir können bei ihnen eine eigene Art von Religiosität, in der der Glaube an die Unsterblichkeit eine große Rolle spielt. Wenn es ein Fortleben gibt, dann sind die quälenden Vorwürfe, die jene Menschen sich machen, hinfällig: die, deren Tod sie verschuldet zu haben fürchten, sind gar nicht gestorben, sondern führen ein Leben an einem anderen Orte.

Schon früher einmal sahen wir Segantini die Tatsache des Todes in eigentümlicher Weise negieren. Das Bild einer sterbenden Schwindsüchtigen übermalte er und gestaltete es zu einem Bilde des blühenden Lebens! In den späteren Jahren gingen seine Bedürfnisse weiter. Es bildete sich ein Hang zum Übersinnlichen aus, und besonders war es der Spiritismus, dem der Künstler sich ergab. Zur selben

Zeit erhielt auch ein Teil seiner Werke jenen mystischen Zug, von dem früher die Rede war.

Wie in dem »häßlichen Traum«, so erging es ihm in Wirklichkeit. Die Todesgedanken bemächtigten sich seiner immer mehr. Mit gewaltigem Kraftaufwand kompensierte er sie freilich. Aber während er sich bewußt neuen Plänen und Schöpfungen zuwandte, während er in enthusiastischen Worten von seinem Arbeitsprogramm erzählte, erhob sich aus seinem Unbewußten immer vernehmlicher der Ruf des Todes.

Segantini erzählte selbst einen Vorfall, der sich etwa ein Jahr vor seinem Tode zugetragen haben dürfte, als Beweis dafür, daß eine Verbindung mit den Verstorbenen bestehe. Er habe sich im Winter auf einer Wanderung verirrt, habe sich ermüdet im Schnee niedergelassen und sei eingeschlafen. Er wäre sicher dem Tode des Erfrierens preisgegeben gewesen, wenn ihn nicht im Augenblick der Gefahr eine Stimme gerufen hätte, die er als die Stimme seiner Mutter erkannte. Auf dieses Vorkommnis führte er selbst seinen Glauben an ein Jenseits zurück.

Durch das Studium des Unbewußten haben wir erfahren, daß mancherlei kleinen »Zufälligkeiten« des Lebens eine tiefere Bedeutung innewohnt, als man gemeinhin annimmt.[1]) Nicht freilich im Sinne einer Vorbedeutung für die Zukunft. Wohl aber erweisen sie sich als determiniert durch unbewußte Einflüsse, die von den verdrängten Komplexen ausgehen. Besonders sei auf die so häufigen Fehlhandlungen hingewiesen, die wir mit dem Namen der Ungeschicklichkeiten, des Sichvergreifens, des Verlegens von Gegenständen u. s. w. bezeichnen. Jeder solche Vorfall erweckt den Anschein des Zufälligen und des Unzweckmäßigen, während er in Wirklichkeit eine Gesetzmäßigkeit in sich begreift und einen Zweck — freilich einen unbewußten — vollkommen erfüllt.

Für uns sind von besonderem Interesse die nicht seltenen Fälle von unbewußtem —versuchtem oder vollendetem — Selbstmord. Personen, die unter einer depressiven Stimmung leiden, lassen ganz gewöhnlich die einfachsten,

[1]) Freud, Psychopathologie des Alltagslebens, 3. Aufl., Berlin 1910.

ihnen bisher selbstverständlichen Vorsichtsmaßregeln außer Acht. Sie laufen unbedachtsam einem Automobil in den Weg, nehmen versehentlich eine giftige statt einer ungiftigen Arznei, oder sie ziehen sich in ungeschickter Weise Verletzungen zu, wie es ihnen sonst nicht begegnet war. Alle solche Handlungen können ohne bewußte Absicht geschehen, also aus unbewußten Impulsen hervorgehen. In das Gebiet des unbewußten Selbstmordes gehören beispielsweise auch nicht wenige der so häufigen Unfälle im Hochgebirge.

Es ist auffällig, daß der berggewohnte Segantini, der als Maler, als Tourist und als Jäger zu jeder Zeit die Gegend durchstreifte, den Weg verlor und dann noch unvorsichtig genug war, sich bei Winterskälte im Schnee niederzulassen. Das Verirren und das Einschlafen im Schnee erregen in uns den Verdacht, hier möchte ein unbewußter Selbstmordversuch vorliegen. Zu dieser Vermutung berechtigt uns die Tatsache, daß düstere Gedanken aus Segantinis Unbewußtem besonders in jener Zeit oftmals aufstiegen, daß ein Sehnen nach dem Tode sich nur allzu deutlich bemerkbar machte. Es blieb aber bei einem Versuch. Noch gelang es dem entgegengesetzten Willen zum Leben, sich geltend zu machen in Form der Stimme, die den beginnenden Schlaf unterbrach. Die Stimme der Mutter, die aus seinem Innern kam, die er aber nach außen projizierte, rief den Entschlummernden zum Leben zurück. Gerade das hat seine tiefe Bedeutung; war ihm doch die Mütterlichkeit das Prinzip alles Lebens.

Werden wir aus diesem Vorfall Schlüsse ableiten dürfen inbezug auf Segantinis Tod, der nicht gar lange nachher eintrat?

Hören wir, was kurz vor dem Aufstieg zum Schafberg geschah! Des Künstlers Gattin erzählt uns folgende Geschichte (Servaes, S. 264):

»Am letzten Sonntag, den er in Maloja verblieb, streckte er sich in seinem Arbeitszimmer auf einige Stühle aus, um auszuruhen. Ich blieb draußen und unterhielt mich mit den Kindern. Als ich eintrat, dachte ich, er schliefe und sagte: ,O, es tut mir leid, dich geweckt zu haben, du hattest den

Schlaf so nötig! — Darauf er sofort: »Nein, meine Liebe, du tatest wohl daran, einzutreten. Stelle dir vor, ich träumte (und glaub's mir, ich träumte mit offenen Augen, des bin ich sicher), daß ich es war, den sie auf ihrer Bahre aus jener Hütte trugen (und er deutete auf das Bild »Der Tod«); eine von den Frauen, die in der Nähe weilen, warst du, und ich sah, wie du weintest.« — Ich natürlicherweise sagte ihm, er habe geschlafen und es sei ein Traum gewesen. Er aber blieb dabei, fest überzeugt, wach gewesen zu sein und alles mit offenen Augen gesehen zu haben. Das Gleiche, was er mir gesagt hatte, erzählte er kurz darauf unserer Baba. Nun, was er damals gesehen hat, in zwölf Tagen wurde es zur Wahrheit. Sein Bild vom Tode stellte sein eigenes Ende dar, aus jener Hütte haben sie seinen Sarg hinausgetragen. Die Landschaft war so, wie er sie auf seinem Bilde gemalt hat; die Frau, die man auf dem Bilde weinen sieht, nahe der Bahre, war ich. — Man beachte, daß er sich zur Zeit jener Vision durchaus wohl befand, so sehr, daß er an jenem Sonntag noch fortfuhr mit Schreiben. Tags darauf arbeitete er von vier in der Frühe bis um neun und führte alsdann das Bild, in einer Kiste verschlossen, vom Standort seiner Malerei bis nach Hause; noch am gleichen Abend vermochte er drei Stunden anstrengenden Marsches von Pontresina bis auf die Spitze des Schafberges zu machen. Er hat so fest an den Spiritismus geglaubt, daß er nach jener Vision sich ganz sicher nicht von Majola fortbegeben hätte, hätte er sich nicht in vollkommenster Gesundheit gefühlt.«

Ich erblicke in diesem Wachtraume nicht eine Vorahnung im landläufigen Sinne, sondern einen Ausdruck des Todessehnens, das sich mit Macht ins Bewußtsein eindrängt. Ein Vergleich mit dem früher zitierten »häßlichen Traum« ergibt einen bemerkenswerten Unterschied: damals im Traume eine lebhafte, ja leidenschaftliche Abwehr des Todes — jetzt nur das starre Entsetzen ob seiner Nähe.

Segantinis Gattin schildert anschaulich, wie er am Tage nach diesem Wachtraum schier Übermenschliches an Arbeit leistete. Auf dem Berge angelangt, sprach er dann die

stolzen Worte, die einem uneingeschränkten Kraftgefühl zu entspringen schienen. Wir aber verstehen, daß der Drang zum Leben nur durch die äußerste Sublimierung aller ihm dienstbaren Triebkräfte dem Ansturm der Todesgedanken standhalten konnte.

Es heißt, Segantinis Umgebung habe bis in die letzte Zeit nur gelegentlich wahrgenommen, daß er sich düsterer Stimmungen erwehren mußte. Es könnte daher als eine Übertreibung erscheinen, wenn ich diesem inneren Ringen eine so große Bedeutung beilege.

Aber der Kampf gegen die verdrängten Triebkräfte ist ein stiller Kampf, von dem ein so fein empfindender Mann wie Segantini nach außen so wenig wie möglich verlauten ließ. Bis kurz vor dem Tode war der Sieg auf Seiten der Lebensbejahung gewesen. Erst als das Todessehnen die Oberhand gewann, wurden die Zeichen dieses Ringens nach außen hin bemerkbar.

So stand es um Segantini, als er den Schafberg erstieg. Und dann kam die Krankheit, die sein Verhängnis wurde. Vielleicht hätte er auf dieser Höhe im Anblick aller der Herrlichkeit neuen Lebensmut geschöpft, neue Tatkraft gewonnen, um zu erfüllen, was er den Engadinern gelobt hatte: wäre nicht die Krankheit gekommen. Aber als diese ihn überraschte, ihn, der nie zuvor von Kranksein gewußt hatte, da nutzten die unbewußten Mächte den Augenblick. Sein Verhalten, wie es bereits oben beschrieben wurde, mag freilich zunächst den Eindruck erwecken, als habe er, auf seine Gesundheit vertrauend, das körperliche Leiden nicht geachtet; und so faßte auch Segantini selbst sein Verhalten auf. Aber ist das eine Gegenwehr, die dem Feinde, der Bresche schießen will, die Tore öffnet? Wie wir es so oft erleben, sucht das Bewußtsein ein aus unbewußten Antrieben erfolgtes Handeln als sein eigen Werk in Anspruch zu nehmen und es in seinem Sinne zu motivieren, während in Wirklichkeit andere, dem Bewußtsein fremde und völlig entgegengesetzte Beweggründe am Werke waren.

Segantini erlag der tückischen Krankheit — aber nicht ihr allein. Vielleicht hätte er sie überwunden. Aber die dunkeln Mächte seines Unbewußten kamen der Krankheit zu Hilfe, erleichterten das Zerstörungswerk und riefen selbst den Tod herbei.

Indessen klammerte er sich in seinem Bewußtsein voll glühender Liebe an das, was ihm Leben bedeutete. Und während der Tod ihm nahte, warf er Blicke der Sehnsucht hinüber zu seinen Bergen, deren Schönheit seine Kunst noch ferner hatte rühmen wollen. Wir werden an Moses erinnert, der am Schlusse seines Lebens auf den Berg stieg, von dem er in das gelobte Land hinüberblicken durfte. Aber es war sein letzter Weg dort hinauf.

* *
*

»Spenti son gli occhi umili e degni ove s'accolse l'infinita
bellezza, partita è l'anima ove l'ombra e la luce la vita
e la morte furon come una sola
preghiera, e la melodia del ruscello e il mugghio de l'armento e il tuono
de la tempesta e il grido de l'aquila e il gemito de l'uomo
furon come un sola parola«

In diesen wundervollen Versen auf Segantinis Tod gedenkt Gabriele d'Annunzio der allumfassenden Liebe des Meisters, die uns an Franciscus von Assisi gemahnt.

Aber wir wissen es: derselbe Mensch, der in unendlicher Liebe alles Lebende umarmen wollte, barg in seinem Innern den Willen zur Zerstörung des eigenen Lebens.

Die psychoanalytische Betrachtung, die uns einen Einblick in den Kampf bewußter und unbewußter Kräfte gewährt, läßt uns diesen inneren Zwiespalt begreifen und mitfühlen. Sie enthüllt uns die ganze Tragik im Leben dieses Frühgestorbenen: daß ihn, den unermüdlich Schaffenden, der Schatten des Todes auf allen Wegen begleitete.

K. u. K. Hofbuchdruckerei Karl Prochaska in Teschen.